دفاتر فلسفية • نصوص مختارة

ما بعد الحداثة

II

فلسفتها

إعداد وترجمة

محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي

دار توبقال للنشر

14

ما بعد الحداثة

II

فلسفتها

صدر
ضمن سلسلة دفاتر فلسفية

1
التفكير الفلسفي
2
الطبيعة والثقافة
3
المعرفة العلمية (نفد)
4
الحقيقة
5
اللغة
6
الحداثة
7
حقوق الإنسان
8
الإيديولوجيا
9
العقل والعقلانية
10
العقلا نية وانتقاداتها
11
الحداثة وانتقاداتها
-1-
نقد الحداثة من منظور غربي
12
الحداثة وانتقاداتها
-2-
نقد الحداثة من منظور عربي - إسلامي
13
ما بعد الحداثة
-1-
تحديدات

دفاتر فلسفية
نصوص مختارة

14

ما بعد الحداثة

II

فلسفتها

إعداد وترجمة :
محمـــــد سبيـــــلا وعبد السلام بنعبد العالي

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفدير، الدارالبيضاء 20300 - المغرب
الهاتف / الفاكس : 23 23 34 22 (212) ـ 38 40 40 22 (212)
الموقع : www.toubkal.ma البريد الالكتروني : contact@toubkal.ma

ثم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
دفاتر فلسفية

الطبعة الأولى 2007

الإيداع القانوني رقم : 2007/1751
ردمك 9-31-496-9954

تمهيد

ظهر مفهوم ما بعد الحداثة في البداية لا ليحيل إلى فلسفة، ولا ليعبر عن وعي بتحولات، وإنما ليصف انتفاضة فنية اتخذت تجليات متنوعة وتمثلت «في معمار فانتيري وجونسون، و موسيقى كايج وفن وورهول ورستشبرغ وروايات بنشن وبالارد وأفلام مثل (بلاد روني) و(بلوفيلفت)».

لكن هذه «الانتفاضة» سرعان ما أخذت تبحث عما يمكن أن يكون شكلها الواعي، ليوحدها نظرياً ، ويؤسسها فلسفياً .

وقد وجدت في فلسفتي كل من نيتشه وهايدغر منبعاً لما يمكن أن يكون تأصيلا فلسفيا لحركتها . ورغم أن بعض منظري «ما بعد الحداثة» يُصرون على التمييز بين مَدَّيْن متمايزين لما بعد الحداثة، انحدر أولُهما من القراءة ما بعد البنيوية لنيتشه، ونُعت بالصيَغة «القوية» لما بعد الحداثة، وانحدر الآخر من القراءة التأويلية لهايدغر، ووُصف بصيغتها «الرَّخْوَة»، على اعتبار أن الصيغة الأولى يطبعها التفكيك والهدم، وتركز على نقد نظرية المعرفة الخاصة بحركة التنوير، بينما الثانية تركز على إعادَة التركيب، وعلى محاولة بناء نسق بديل للقيم، إلا أننا نستطيع أن نُلفي عند المدّيْن الأسُسَ الفلسفية ذاتها التي تؤول إلى مفهوم عن الزمان التاريخي يعود إلى جنيالوجيا نيتشه ونزعته المنظُورية التي تُبْدي نفوراً من كل نزعة شمولية، وترفضُ إمكانية أيَّة معرفة تستند إلى «أية حكايَة كبرىَ».

من هنا النقد اللاذع الذي نجده عند ما بعد الحداثة لمفهوم «التمثيل»، ولكل إيمَانْ بأنّ من شأن النظرية أن تعكس الواقع، وبأن وراء المعرفة ذاتاً إنسانية عقلانية وموحدة، ووراء المجتمع وحدة متماسكة، ومن هنا أيضاً نبذ مفهومات العلّية والوحدة والتماسُك لصالح مفهومات التعدُّدِيَة والتشَظّي.

1. نحوَ مفهومٍ لـ «ما بَعْدَ الحَداثَة»

إيهاب حسن

أضراب الصمت في الأدب، من [المركيز دو] ساد إلى [صمويل] بيكت، تنقل تعقيدات اللغة والثقافة والوعي في غمرة تنازعها مع نفسها وبين بعضها بعضاً. هذا القصاص المخيف يمكن أن يسفر عن تجربة وحدس بما بعد الحداثة، ولكنه لا يقدّم مفهومها أو تعريفها. ولعلّي أنتقل هنا إلى مثل ذلك المفهوم عن طريق طرح بعض التساؤلات. وأبدأ بواحد هو الأكثر وضوحاً: هل في وسعنا حقاً أن نتصوّر ظاهرة، تعمّ المجتمعات الغربية إجمالاً، وآدابها خصوصاً، تحتاج إلى ما يميْزها عن الحداثة Modernism، وتحتاج إلى تسمية؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب، هل يخدم عنوان «ما بعد الحداثة» في ذلك؟ وبعدها هل في وسعنا ـ أو ربما هل يتوجّب علينا آنئذ ـ أن ننشئ من هذه الظاهرة تخطيطاً ما، بتسلسل زمني وتسلسل أنماطي، يغطّي مختلف تياراتها المضادة، فضلاً عن شخصيتها الفنية والمعرفية والإجتماعية؟ وكيف يمكن لهذه الظاهرة، ولنطلق عليها اسم ما بعد الحداثة، أن تربط نفسها بتلك الطُرُز السابقة من التغيير، مثل الإتجاه الطليعي في دورة القرن، أو ذروة الحداثة في العشرينات؟ وأخيراً، ما هي الصعوبات التي ستكون موروثة في القيام بمثل هذا التعريف، ومثل هذا التخطيط المدرسي التوجيهي والتجريبي؟

لست واثقاً من أنني سأجيب على كامل أسئلتي هذه، رغم أنني أستطيع توسّل بعض الإجابات التي قد تساعد في تركيز المشكلات الأعرض. والتاريخ، في يقيني، يتحرّك ضمن إجراءات متصلة ومنقطعة في آن معاً. وهكذا فإن شيوع ما بعد الحداثة اليوم، إذا صحّ أنها شائعة بالفعل، لا يوحي بأن أفكار ومؤسسات الماضي قد توقفت عن صياغة الحاضر، فالتراث يتطور، بل إن بعض الأنماط تعاني من تبدّلات هائلة. ومن المؤكد أن الافتراضات الثقافية التي استولدها أناس مثل داروين، ماركس، بودلير، نيتشه سيزان، ديبوسي، فرويد، وأينشتاين ما تزال ضاربة الجذور في الذهن الغربي، وإلا فإن التاريخ سوف يكرّر نفسه بصفة متماثلة على الدوام،

وضمن هذا المنظور قد تبدو ما بعد الحداثة مراجعة ذات مغزى هامّ، إذا لم تكن حصيلة معرفية للمجتمعات الغربية في القرن العشرين.

وبعض الأسماء، المكدسة هنا شذَر مذَر، قد تخدم في تظليل ما بعد الحداثة، أو الإيحاء بنطاق افتراضاتها على الأقل : جاك دريدا، جان ـ فرنسوا ليوتار (الفلسفة)؛ ميشيل فوكو، هايدن وايت(التاريخ)؛ جاك لاكان، جيل دولوز، ر. د. لينغ، نورمان براون(التحليل النفسي)؛ هربرت ماركوز، جان بودريار، يورغن هابرماس (الفلسفة السياسية)؛ توماس كوهن، بول فريربيند (فلسفة العلوم)، رولان بارت، جوليا كريستيفا، فولغانغ آيسر Iser، «نقاد [جامعة] بيل»(النظرية الأدبية)؛ ميرس كنغهام، ألوين نيكوليس، مريديث مونك (الرقص)؛ جون كيج، كارهينز ستوكهاوزن، بيير بوليز Boulez(الموسيقى)؛ روبرت روشنبرغ، جان تينغلي، جوزيف بويبسBeuys (الفنّ التشكيلي)؛ روبرت فنتوري، شارلز جينكس Jencks، برنت بولين (العمارة)؛ وعدد متنوّع من الكتاب : من صمويل بيكيت، يوجين أونيسكو، خورخي لويس بورخيس، إلى ماكس بينز Bense؛ ومن فلاديمير نابوكوف إلى هارولد بنتر، ب. س. جونسون، راينر هيبشتال Heppenstall، كريستين بروك ـ روز، هلموت هيزنبوتل يورغين بيكر، توماس برنهارت، إرنست باندل، غبرييل غارسيا ماركيز، خوليو كورتازار، ألان روب ـ غرييه، ميشيل بوتور، موريس روش، فيليب سوليرز؛ وفي أمريكا جون بارت، وليام بوروز، توماس بينشون، دونالد بارتليم، ولتر أبيش Abish، جون أشبيري، دافيد أنتين Antin، سام شيبارد، وروبرت ولسون، ولا ريب في أن هذه الأسماء أبعد ما تكون عن المجموعة المتجانسة التي تشكّل حركة، أو مثالاً نموذجياً، أو مدرسة، لعلها، مع ذلك، تستثير عدداً من الميول الثقافية المترابطة، وائتلاف قِيَم، ولائحة إجراءات ومواقف، وهذه نطلق عليها اسم ما بعد الحداثة.

من أين جاء هذا المصطلح؟ إن أصوله ما تزال غير مؤكدة، رغم معرفتنا بأن فيدريكو دي أونيس استخدم كلمة في كتابه(1882-1932)، المطبوع في مدريد سنة 1934؛ وبأن ددلي فيتس Fitts التقطه من جديد في كتابه «أنطولوجيا الشعر الأمريكي ـ اللاتيني المعاصر»، الصادر عام 1942. كان القصد في الحالتين هو الإشارة إلى ردّ فعل ثانوي

على الحداثة وقائم في داخلها، يعود إلى القرن العشرين. كذلك ظهر المصطلح في كتاب أرنولد توينبي «دراسة في التاريخ»، وفي وقت مبكّر يبدأ من عام 1948 مع المجلد الأول المختصر، وبالنسبة إلى توينبي كان مصطلح ما بعد ـ الحداثة يعيّن حلقة تاريخية جديدة في الحضارة الغربية، تبدأ من عام 1785، الأمر الذي بالكاد بدأنا ندركه اليوم، بعد ذلك، وخلال الخمسينات، تحدّث شارلز أولسن Olsonعن ما بعد الحداثة مراراً، بتعريف متسرّع وغير مصقول.

بيد أن الأنبياء والشعراء يتمتعون بحسّ أوفر بالزمن، لا يمتلكه إلا قلّة من الباحثين في الأدب. ففي عام 1959 و 1960 كتب كلّ من إرفنغ هاو Howe وهاري ليفين Levin عن ما بعد الحداثة بطريقة رثائية بعض الشيء، بوصفها سقوطاً من علياء الحركة الحداثية الكبرى. وبقي على لسلي فيدلر Fiedler، وعليّ شخصياً بين آخرين، استخدام المصطلح خلال الستينات باستحسان غير ناضج، وربما، أيضاً، بلمسة من التبجّح، كان فيدلر قد وضعها في ذهنه على سبيل تحدي نخبوية التراث الحداثي الراقي، باسم الثقافة الشعبية. أما أنا فقد أردت استكشاف حافز التحطيم الذاتي الذي كان جزءاً من تراث الصمت الأدبي؛ فنّ الـ Pop والصمت، أو ثقافة الجماهير والتفكك، أو سوبرمان و[بطل مسرحية بيكيت الشهيرة ـ المترجم] غودو، أو ـ كما سأجادل لاحقاً ـ الملازمة Immanence واللاتوجّه Indeterinacy. كلّ هذه قد تكون جوانب للكون ما بعد الحداثي. ولكن توجّب على ذلك كله أن ينتظر تحليلاً أكثر أناة، وتاريخاً أطول.

غير أن تاريخ المصطلحات الأدبية لا يخدم إلا في تأكيد العبقرية اللاعقلانية للغة. نحن نقترب أكثر من مسألة ما بعد الحداثة نفسها حين نقرّ بما تنطوي عليه الحياة الأكاديمية من سياسة نفسية، إذا لم نقل حالة إعياء نفسي. لنعترف بذلك: هنالك رغبة في حيازة القوة عند اختبار التسميات، مثلما عند البشر والنصوص. الاسم الجديد يفتح أمام أنصاره فضاء في اللغة. والمفهوم أو النظام النقدي هو قصيدة «بائسة» تنتجها مخيّلة المثقف. ومعركة الكتب هي، أيضاً، معركة وجودية ضد الموت. وذلك ربما هو السبب في أن ماكس بلانك Planck آمن بأن المرء لا يفلح البتة في إقناع خصومه ـ حتى في ميدان الفيزياء النظرية ـ وليس عليه سوى أن يحاول

دحرهم في معركة بقاء. وليم جيمس شرح السيرورة بعبارات أقلّ علاقة بالوضع المرَضي : بادئ ذي بدء تُوبّخ التجديدات بوصفها ترّهات، ثم يُعلن أنها واضحة، ثم يجري تبنّيها من قبل خصومها السابقين بوصفها ابتكاراتهم هم.

لست أقصد وضع موقفي بصدد ما بعد الحديث ضد الحديث (القديم). ففي عصر ينطوي على طرز فكرية محمومة، يمكن للقيَم أن تبْطل على نحو بالغ الطيش، والغد يمكن أن يبدل بسرعة حال اليوم أو البارحة. كذلَك لا يتصل الأمر بالطُرُز وحدها، لأن التتالي قد يعبّر عن بعض الإلحاح الثقافي الذي يدور حول الأمل أكثر من الخوف. وكثيراً ما نتذكّر التالي : ليونيل تريللينغ Trilling أطلق على واحد من أعمق أعماله عنوان «مابعد الثقافة» (1965)؛ وكينيت بولدنغ Boulding جادل بأن «ما بعد الحضارة» هو جزء جوهري من «معنى القرن العشرين» (1964)؛ وكان في وسع جورج شتاينر Steiner أن يختار لمقالته «في قلعة اللحية الزرقاء»(1981) الاسم الفرعي «ملاحظات حول تعريف ما بعد الثقافة». وقبل هؤلاء أصدر رودريك سيدنبرغ Sei-denberg كتابه «الإنسان ما بعد التاريخي» في منتصف القرن تماماً؛ ومنذ بعض الوقت، في «النارالبروميثية الحقة»(1980)، تكهنّتُ أنا نفسي بمغامرة الحقبة ما بعد الإنسيّة. وكما يقول دانييل بيل : «لقد كانت العادة أن تكون كلمة «وراء» Beyond هي المعدِّل الثقافي الأكبر ... ولكن يبدو أننا استنفدنا الوراء، والـ «ما بعد» هو المعدِّل السيوسيولوجي اليوم».

وموقفي هنا مزدوج : هنالك إرادة وإرادة مضادة للقوّة الأكاديمية، ورغبة إمبريالية تكتنف الذهن، ولكن هذه الإرادة وتلك الرغبة عالقتان هما، أيضاً، في برهة تاريخية من التتالي، إذا لم تكن آيلة إلى الزوال. وإن استقبال أو إنكار ما بعد الحداثة يظل بذلك مرتبطاً باحتمالية السياسة النفسية في الحياة الأكاديمية - بما في ذلك مختلف مواقف البشر، وسلطة الجامعات، والطوائف النقدية والزُمر الشخصية، والحدود التي تدرج أو لا تدرج - أكثر من ارتباطه بدواعي الثقافة على نطاق عريض. والتدبّر يقتضي منّا كل ذلك، ومنذ البدء.

ولكن التأمّل يقتضي أيضاً أن نعالج عدداً من المشكلات المفهومية التي تخفي وتكوّن ما بعد الحداثة ذاتها. وسأحاول عزل عشر من هذه. مبتدئاً من أبسطها، ومتنقلاً إلى الأكثر عسراً.

1 . كلمة ما بعد الحداثة لا تبدو خرقاء Awkward فحسب، بل هي توحي بما ترغب في تجاوزه أو قمعه أي الحداثة نفسها . وبذلك فإن المصطلح يحتوي على عدوّه الداخلي، وهو ليس حال مصطلحات مثل الرومانسية أو الكلاسيكية أو الباروك Baroque [أسلوب زخرفي في العمارة، وتنميقي في الأدب ساد خلال القرن السابع عشر - المترجم] أو الروكوكو Rococo [أسلوب زخرفي بدوره ساد في القرن الثامن عشر - المترجم] . فوق ذلك، يوحي المصطلح بالخطية الزمنية ويستثير معنى التأخر عن الزمن، وربما التآكل، الذي لا يقرّه أيّ ما بعد حداثي . ولكن، هل هنالك اسم أفضل نطلقه على هذا العصر العجيب؟ عصر الذرّة، أم غزو الفضاء، أم التلفزة؟ هذه التسميات التكنولوجية تفتقر إلى التعريف النظري . أم لعلنا نطلق عليه اسم عصر اللاتَرجّه المتلازم، كما اقترحت على نحو شبه غريب؟ أم أن من الأفضل لنا، بساطة، أن نعيش ونترك الآخرين يعيشون ويسمّوننا كما يشاؤون؟

2 . مثل سواه من المصطلحات غير المقيّدة - ومنها ما بعد البنيوية، أو الحداثة، أو الرومانسية بهذا الصدد - يعاني مصطلح ما بعد الحداثة من بعض اللااستقرار الدلالي : أي أنه لا يوجد إجماع واضح بين الباحثين حول معناه . والصعوبة العامّة تتداخل هنا مع عاملَيْن : أ - الشباب النسبي، أو بالأحرى الرَشَد الهشّ، للمصطلح؛ وب - قرابته الدلالية مع مصطلحات أكثر راهنية، غير مستقرة بدورها . وهكذا فإن بعض النقاد يعنون بما بعد الحداثة ما يعنيه آخرون عند الحديث عن الطليعة أو حتى الطليعة الجديدة، في حين أن البعض يواصل إطلاق اسم الحداثة على الظاهرة ذاتها .

3 . ترتبط بذلك صعوبة أخرى خاصة باللا استقرار التاريخي للعديد من المفاهيم الأدبية، وقابليتها المفتوحة للتغيير . وفي هذه الحقبة من استشراس سوء الفهم، من يجرؤ على الزعم أن كولريدج، وبيتر، ولفجوي، وأبرامز، وبيكهام، وبلوم فهموا الرومانتيكية بالطريقة ذاتها؟ وهنالك اليوم بعض الدليل على أن ما بعد الحداثة، ثم الحداثة أكثر فأكثر، أخذت تنزلق وتنحدر في الزمن، مهددة بجعل أي تمييز تفريقي بينهما أمراً ميئوساً منه . ولكن لعلّ الظاهرة، وعلى غرار «النقلة الحمراء» في علم الفلك عند هابل، قد تخدم يوماً ما في قياس السرعة الضوئية التي تسير وفقها المفاهيم الأدبية .

4 . ليس ثمة ستار حديدي أو سور صيني يفصلان بين الحداثة وما بعد الحداثة، لأن التاريخ لوح أردواز، والثقافة منفذة للزمن الماضي، وللحاضر، وللزمن المستقبلي. وأشك في أننا جميعاً بعض فكتوريين، وبعض حديثين، وبعض ما بعد حداثيين في آن معاً. ولعلّ في وسع المؤلف أن يكتب عملاً حداثياً وما بعد حداثي (قارنوا عمل جويس «صورة الفنان في شبابه» بعمله «يقظة فينيغانز»). وبصورة أعمّ، وعلى مستوى معين من التجريد السردي، قد تمكن الملاءمة بين الحداثة والرومانتيكية، وقد ترتبط الرومانتيكية بعصر الأنوار، وهذا الأخير بعصر النهضة، وهكذا إلى زمن سالف إن لم يبلغ الـ Olduvai Gorge (موقع في تنزانيا عُثر فيه على بقايا حيوانات عملاقة سابقة لوجود الإنسان ـ المترجم)، فإنه، دون شك سيبلغ اليونان القديمة.

5 . ذلك يعني أن «الفترة»، وبالمعنى الذي ألمحتُ إليه من قبل، ينبغي أن تُدرك بمستويي التواصل واللاتواصل، حيث يكون المنظوران تكميليين وجزئيين معاً. الرؤية الألولونية، الطوافة والمجردة، لا تدرك سوى التزامنات التاريخية. والإحساس الدويونيسي، الحسّي رغم أنه شبه متبلّد، لا متبلّد، لا يلمس سوى البرهة المفارقة. وهكذا فإن ما بعد الحداثة تنخرط في رؤية مزدوجة ضمن إيحائها باثنتين من المقدّسات: التشابه والاختلاف، الوحدة والإنقطاع، الإنضواء والثورة. كل هذه يتوجب تكريمها إذا توجّب الإنتباه إلى التاريخ، واستكناه (وإدراك، وفهم) التغيير بوصفه بنية مكانية وذهنية مثلما هو سيرورة فيزيائية، زمنية كنسق وحدَث فريد.

6 . «الفترة» عموماً ليست فترة على الإطلاق، إنها بالأحرى إنشاء آني وزماني. وما بعد الحداثة ليست استثناء، مثلها مثل الحداثة أو الرومانتيكية كما سلف القول: إنها تتطلّب تعريفاً تاريخياً ونظرياً على حدٍّ سواء. وليس في وسعنا أن نزعم على نحو جدّي وجود تاريخ «افتتاحي» لها كما تحمست فرجينيا وولف وفعلت في حالة الحداثة، رغم أننا قد نتخيّل بألم أنها بدأت «في أو قرابة أيلول (سبتمبر) 1939». وبذلك فإننا نكتشف «سوابق» لما بعد الحداثة ـ عند (لورنس) ستيرين، دوساد، بليك لوتريامون، رامبو، (ألفريد) جاري Jarry، تزارا، هوفمانشتال، جرترود شتاين، جويس المتأخر، باوند المتأخر، دوشامب، أرتو،

(ألبير شارل)، روسيل Roussell، بإتاي، بروخ، كينو، وكافكا. ما يعنيه ذلك هو أننا خلقنا في أذهاننا أنموذجاً لما بعد الحداثة، وتيبولوجية للثقافة والمخيّلة، وانتقلنا بعدئذ من أجل «إعادة اكتشاف» القرابات بين مختلف المؤلفين، مختلف العهود، استناداً إلى ذلك الأنموذج. بمعنى آخر، لقد أعدنا اختراع أسلافنا، ولسوف نفعل ذلك على الدوام. استطراداً، يمكن للمؤلفين «الشيوخ» أن يكونوا ما بعد حداثيين- مثل كافكا، بيكيت، بورخيس، نابوكوف، غومبروفيش- بينما لا يحتاج إلى ذلك المؤلفون «الأحدث سنّاً»: ستيرون، أبدايك، كابوت، إرفنغ، دوكتورو، غاردنر.

7. وكما رأينا، يستدعي أي تعريف لما بعد الحداثة رؤية رباعية الأطراف من المكمّلات، واعتناق التواصل واللاتواصل، والزمنية، والآنية، ولكن أي تعريف للمفهوم يقتضي الرؤية الجدلية أيضاً، لأن تعريف القسَمات يظلّ تضادياً، وإهمال هذا الإتجاه نحو الواقع التاريخي هو انحدار إلى الرؤية الأحادية ورقاد نيوتن. تعريف القسمات جدلي وتعدّدي أيضاً، واختيار واحدة من القسَمات بوصفها معياراً مطلقاً لنعمة ما بعد الحداثة يفضي إلى وضع جميع الكتّاب الآخرين في غيهب الماضي. بذلك فإننا لا نستطيع أن نركن- كما فعلتُ شخصياً بعض الوقت- إلى الافتراض القائل بأن ما بعد الحداثة مناهضة للشكل، مناهضة للقدَم، أو للاإبداعية. ذلك لأنه رغم احتوائها على هذه الصفات، ورغم رغبتها المحمومة في التهديم، فإنها أيضاً تنطوي على الحاجة إلى اكتشاف «حساسية موحدّة» (سونتاغ)، وإلى «عبور الحدود وجَسْر الهوّة» (فيدلر)، وإلى بلوغ تلازم مافي الخطاب. وتدخل عقلي Noetic موسّع، و«مباشرة غنوسطية- جديدة في الذهن» ما أوحيتُ شخصياً.

8. ذلك كله يقود إلى المشكلة الابتدائية حول التحقيب ذاته، وهي أيضاً مشكلة التاريخ الأدبي في حالة إدراكه كإكتناه معيّن للتغيير. والحق أن مفهوم ما بعد الحداثة يتضمن نظرية ما حول الإبتكار، وإعادة الإبتكار، والتجديد، أو التغيير ببساطة. ولكن أي نوع؟ هيراقليطي؟ داروني؟ ماركسي؟ فرويدي؟ كوهني؟ دريدائي؟ اصطفائي؟ أم أن «نظرية التغيير» ذاتها هي جماع متناقضات تُفصَلْ لكي تناسب أفضل أحوال المبشّرين الإيديولوجيين المعادين لالتباسات الزمان؟ هل يتوجب بالتالي ترك ما بعد الحداثة- في الآونة الراهنة على الأقل- غير مصاغة في مفهوم، ونوعاً من «الفارق» أو «الأثر» الأدبي- التاريخي؟

9 . وما بعد الحداثة يمكن أن تتوسع لتصبح مشكلة أعرض : أهي مجرّد اتجاه فنّي أم هي ظاهرة اجتماعية أيضاً، وربما برهة تبدّل في النزعة الإنسية الغربية بأسرها؟ وإذا كان هذا هو الحال، كيف حدث أن توحّدت أو تفرقت جميع جوانب هذه الظاهرة، السيكولوجية و الفلسفية والاقتصادية والسياسية؟ باختصار، هل نستطيع فهم ما بعد الحداثة في الأدب دون بذل بعض المحاولة لإدراك ملامح المجتمع ما بعد الحديث، وما بعد الحديث بالمعنى التوينبي، أو الحصيلة المعرفية للمستقبل بالمعنى الفوكوي، حيث يكون الاتجاه الأدبي الذي أناقشه مجرّد ضرب وحيد نخبوي؟

10 ـ وأخيراً، ولكن ليس آخر الآلام، هل ما بعد الحداثة مصطلح مشرف يستخدم في سياق الإنجرار وراء امتداح الكتاب أياً كانت مشاربهم (ممن نكنّ لهم التقدير المسبق)، والتهليل للتيارات مهما تضاربت (والتي نقرُّها بشكل أو آخر)؟ أم هو، على العكس، مصطلح للإزدراء، أو الشجب؟

باختصار، هل ما بعد الحداثة مقولة في الفكر الأدبي، وصفية مثلما هي تقييمية ومعيارية؟ أم أنها تنتمي، كما يلاحظ شارل ألتييري، إلى مقولة «المفاهيم القابلة للمنازعة الجوهرية» في الفلسفة، والتي لا يحدث أنها تستنفد تشوشاتها التكوينية؟

ولا ريب في أن مشكلات مفهومية أخرى تكمن في صلب ما بعد الحداثة. بيد أن مثل هذه المشكلات لا يمكن ـ في نهاية الأمر ـ أن تحظر المخيّلة الفكرية أو الرغبة في إدراك حضورنا التاريخي في إنشاءات عقلية تكشف لنا كينونتنا. ولهذا سوف أنتقل لاقتراح تخطيط مؤقت يبدو أن أدب الصمت، من ساد إلى بيكيت، قد تَصوّره، ولسوف أفعل ذلك عن طريق التمييز التجريبي بين ثلاثة طُرُز من التغيّر الفنّي على امتداد المئة سنة الأخيرة. وإنني أطلق عليها أسماء الطليعة، الحديث، وما بعد الحديث، رغم أنني أدرك أن الثلاثة تواطأت فيما بينها لكي تخلق «تراث الجديد». وهذا التراث، منذ بودلير، جلب «إلى الوجود نوعاً من الفنّ تآلف تاريخه، وبصرف النظر عن عقائد مُمتهنية، من قفزات من طليعي إلى طليعي، ومن حركات سياسية سعت إلى التجديد الكلّي ليس للمؤسسات الاجتماعية فحسب، بل للإنسان نفسه أيضاً».

وبالطليعي أقصد تلك الحركات التي هزّت أركان الجزء الأول من قرننا، بما في ذلك الفزياء الدقيقة، التكعيبية، المستقبلية، السوريالية، الأعلوية [حركة فنية تجريدية روسية أسسها في مطلع القرن الروسي كازيمير ماليفيش ـ المترجم]، التكوينية، مدرسة الأسلوب تجريدي هولندي في الفنّ والعمارة، قاده بيت مونديان عام 1917 ـ المترجم]. هذه الحركات الفوضوية هاجمت البورجوازية بفنونها، وبيباناتها، وبغرابة أطوارها. ولكن نشاطها كان ينقلب على نفسه أيضاً، فيصبح انتحارياً ـ كما حدث بعدئذ لأشخاص ما بعد حداثيين مثل رودلف شفارتز كوغلر. ولقد انتفخت حماسة وحيوية، وهاهي اليوم تكاد تمحي، مخلّفة حكايتها التي كانت سريعة الزوال ونموذجية في آن معاً. لكن الحداثة برهنت على أنها أكثر استقراراً وانتحاء وكهنوتية، تماماً مثل الرمزية الفرنسية التي انبثقت عنها، حتى لتبدو تجاربها اليوم أولمبية. ولقد أطلقها «أفراد موهوبون» من أمثال فاليري، بروست، جيد، جويس، البكّر، يبتس، لورانس، ريلكه، مان، موزيل، باوند المبكّر، إليوت المبكّر، فوكنر... فحازت على سلطة عليا جعلت ديلمور شفارتز يصدح في مجلة «شيناندوا» قائلاً: «دعونا نتأمّل أين هم العظماء/ الذين سيستحوذون على الطفل حالما يتقن القراءة». ولكن إذا لاح أن هذه الحداثة كهنوتية وتحت ـ تكتيكية وشكلانية، فإن ما بعد الحداثة تصدمنا في المقابل بأنها لاعبة وفوق تكتيكية وتفكيكية. وفي ذلك فإنها تذكّر بالروح غير الموقرة للطليعة، فتحمل بعض الأحيان سمة الطليعة الجديدة. لكن ما بعد الحداثة تظل «أبرَد» بمصطلح ماكلوهان، من الطليعيات القديمة ـ أبرد، وأقلّ عصبوية، وأقلّ مقتاً للـ Pop، وللمجتمع الإلكتروني المنتسبة إليه، ولهذا فهي أكثر ترحاباً بالفنّ المتدني Kitsch.

هل في وسعنا تمييز ما بعد الحداثة أكثر من ذلك؟ ربما أمكن تقديم بداية عن طريق استعراض بعض الفوارق التخطيطية التي تميّزها عن الحداثة.

الحداثة	ما بعد الحداثة
الرومانتيكية/ الرمزية	الفيزياء الدقيقة/ الداداثية
الشكل (متضامّ، مغلق)	ضد الشكل (متقطّع، مفتوح)
الغرض	اللعب
التصميم	الصدفة
الهرمية	الفوضى
الإتقان/ اللوغو	الاستنفاد/ الصمت
الموضوع هو الفنّ/ العمل الناجز	السيرورة/ الأداء/ الحدَث
النأي	الاشتراك
الإبداع/ الصفة الكليانية	اللاإبداع/ التفكيك
التركيب	الأطروحة المناهضة
الحضور	الغياب
التمركز	التبعثر
النوع الأدبي/ الحدود	النصّ/ التناصّ
علم الدلالة	البلاغة
المثَل	النَسَق
الانتظام التحتي	الانتظام العلوي
الاستعارة	الكناية
الاختيار	المزج
الجذر/ العمق	الجذمور/ السطح

التأويل/ القراءة	ضد التأويل/ إساءة القراءة
المؤشِّر إليه	المؤشِّر
القرائي	الكتابي
الحكاية/ القصة الكبرى	ضد الحكاية / القصة الصغرى
الشيفرة القائدة	اللهجة المنفصلة
العَرَض	الرغبة
النمط	التحوّل
العضو التناسلي/ القضيبي	المتعدد الأشكال/ الخنثوي
البارانويا	الشيزوفرانيا
الأصل/ السبب	الإختلاف ـ الإرجاء/ الأثر
الربّ الأب	الروح القدس
الميتافيزيقا	المفارقة
التوجّه	اللاتَوَجّه
التسامي	الملازمة (المحايثة)

الجدول السابق يتكئ على أفكار من حقول عديدة : علم البلاغة، الألسنية، النظرية الأدبية، الفلسفة الأنثروبولوجيا، التحليل النفسي، العلوم السياسية، واللاهوت أيضاً. كذلك يتكئ على العديد من المؤلفين ـ الأوروبيين والأمريكيين ـ الذين انخرطوا في مختلف الحركات والمجموعات والآراء. غير أن التفرْعات الثنائية التي يمثّلها هذا الجدول تظلّ غير آمنة وملتبسة. ذلك لأن الفوارق تتنقّل، وتُرجأ وتنهار أيضاً؛ والمفاهيم في أي عمود أفقي ليست متكافئة أبداً؛ والعكوسات والاستثناءات تتوفّر بكثرة، في الحداثة وفي ما بعد الحداثة. ومع ذلك فإنني أفترض أن العناوين في العمود الأيسر تشير إلى تيار ما بعد الحداثة، تيار ملازمة اللاتوَجّه، وهي بذلك قد تقرّبنا أكثر من التعريف التاريخي والنظري.

ولقد حان الوقت لشيء من شرح هذه التسمية المنحوتة : ملازمة اللاتَوَجّه . لقد استخدمت التعبير لكي أعيّن اتجاهين مركزيين مكوِّنين في ما بعد الحداثة : الأول يتصل بالملازمة والثاني باللاتَوَجّه . والاتجاهان غير جدليين، لأنهما متضادان على وجه التحديد؛ وهما أيضاً لا يفضيان إلى أي تركيب . كلّ منهما يحتوي على تناقضاته، ويلمّح إلى عناصر الاتجاه الآخر . وتداخلهما يوحي بفعل الإفراط في التعدد Polylectic ، وهو الذي يشيع في ما بعد الحداثة . ولأنني ناقشت هذه النقطة ببعض التفصيل من قبل، فإنني هنا أتوقف عندها بإيجاز .

باللاتَوجَه، أو بالأحرى بملازمة اللاتوجه، أعني الإشارة المعقدة التي تساعد هذه المفاهيم على تقليبها وتدويرها : الالتباس، الإنقطاع، هرطقة الخروج عن المألوف، التعددية، العشوائية، التمرّد، الشذوذ، التحوّل التشويهي . والمفهوم الأخير يدلّ، وحده على دزينة من المصطلحات الراهنة حول التهديم : اللاإبداع، التحلّل، التفكيك، اللامركزة، الإنزياح، الإنقطاع، التقطّع، الاختفاء، الانحلال، اللاتعريف، اللاكليّانية، اللاشرعنة - إذا وضعنا جانباً مصطلحات تقنية أخرى تشير إلى بلاغة المفارقة، والشرخ والصمت . وفي القرار من جميع هذه العلامات تتحرّك إرادة واسعة باتجاه التهديم، فتؤثّر على كتلة السياسية، وكتلة المعرفة، وكتلة الإيروتيك، والباطن النفسي الفردي، أي كامل الكون الخطابي في الغرب . وفي الأدب وحده خضعت للمساءلة أفكارنا عن المؤلف، والقرّاء والقراءة، والكتابة، والكتاب، والنوع الأدبي، والنظرية النقدية، والأدب ذاته . وماذا عن النقد؟ رولان بارت يتحدث عن الأدب بوصفه «الفقد» و«الانحراف» و«الانحلال»؛ وفولغانغ آيسر يصوغ نظرية عن القراءة تستند إلى «البياضات النصيّة»؛ وبول دي مان يتصوّر بلاغة - أي يتصور أدباً - لها صفة القوّة التي «تعلّق المنطق جذرياً، وتفتح إمكانات دوّارة متقلبة للزَيْغ الإشاري»؛ وجيوفري هارتمان يؤكد أن «النقد الحديث يستهدف علم تأويل اللاتَوَجّه» .

مثل هذه الحيودات تفسح المجال أمام انتشارات عريضة . وهكذا أراني أطلق على الإتجاه الثاني الرئيسي في ما بعد الحداثة اسم «الملازمة»، وهو مصطلح استخدمه دونما أصداء دينية لكي أشير إلى قدرة الذهن على تعميم نفسه في الرموز،

وعلى التدخل أكثر فأكثر في الطبيعة، والتأثير في الذات عن طريق تجريدات خاصة بالذات، بحيث يصبح الذهن - على نحو متزايد ومباشر - هو بيئة ذاته. ويمكن استدعاء المزيد من هذا الميل العقلي باللجوء إلى مفاهيم متغايرة مثل البثّ، والانتشار، والنبض، والتفاعل المتبادل، والاتصال، والاعتماد المتبادل، والمستمدة جميعها من انبثاق الكائنات البشرية بوصفها حيوانات ناطقة، أو ضمن صيغة «الإنسان المصوِّر» أو «الإنسان المؤشّر»، أو الكائنات الغنوسطية المكوِّنة لذاتها، وبالتالي لأكوانها، عن طريق رموز من صنعها هي. أليست هذه «علامة على أن كامل هذا التجسيد يوشك على الانهيار، وأن الإنسان يمرّ بسيرورة انقراض ما دام كائن اللغة يواصل لمعانه أكثر من ذي قبل في آفاقنا؟»، يسأل فوكو في جملة شهيرة. في غضون ذلك، ينحلّ عالم الملأ حيث تمتزج الحقيقة بالخيال، ويصبح التاريخ غير واقعي إلاّ في ما تنقله وسائل الإعلام من حدث، ويأخذ العلم أمثلته الخاصة بوصفها الواقع الوحيد الذي يمكن الوصول إليه، ويواجهنا علم الكومبيوتر بألغاز الذكاء الإصطناعي، وتسلط التكنولوجيا الضوء على مدركاتنا إلى درجة تقهقر الكون والإنشطارات الشبحية للمادة. وفي كل مكان - حتى في اللاوعي الحروفي الذي وصفه لاكان، وربما أكثر كثافة من الثقب الأسود في القضاء - نحن نواجه هذه الملازمة التي تدعى «اللغة» بالتباساتها الأدبية، وبأحجياتها المعرفية، وانذهالاتها السياسية.

ولا ريب في أن هذه التيارات قد تبدو أقلّ وفرة في إنكلترا من أمريكا أو فرنسا على سبيل المثال، حيث دخل مصطلح ما بعد الحداثة في الاستخدام، عاكساً الاتجاه الأخير الذي شهد التدفق ما بعد البنيوي. ولكن الحقيقة التالية تظل ماثلة في معظم المجتمعات المتقدمة : ما بعد الحداثة، بوصفها ظاهرة فنية وفلسفية واجتماعية، غيّرت اتجاهها نحو أشكال مفتوحة، لاهية، مائلة إلى التمنّي، شرطية (مفتوحة في الزمان مثلما في البنية والمكان)، متقطعة وغير توجّهية؛ ونحو خطاب من المفارقات والتشظيات، «الإيديولوجيا البيضاء» للغيابات والتمزقات، الرغبة في الحيودات، والنزوع إلى أشكال من الصمت معقدة ومصاغة. ما بعد الحداثة تتجه إلى ذلك كله ولكنها تنطوي على حركة مختلفة، إذالم تكن تضادية، نحو الإجراءات الانتشارية، والتفاعلات المتبادلة ذات الحضور المتعدد، والشيفرات الملازمة، ووسائل

الإعلام، واللغات. وهكذا فإن كوكبنا الأرضي يبدو وقد علق في سيرورة من الكَوكَبَة وانتقال عمليات الأنسنة، حتى حين ينفجر هذا الكوكب إلى طوائف وقبائل وانشقاقات من كل نوع. وهكذا، كذلك، فإن الإرهاب والنظام الشمولي، والشقاق والمسكونية يستدعي كلّ منهما الآخر، والسلطات تعكس صورة خلقها حتى حين تفتش المجتمعات عن قواعد جديدة للسلطة في وسع المرء حقاً، أن يتساءل: أيوجد بين ظهرانينا تيار تاريخي حاسم ناشط، يشمل الفن والعلم، الثقافة العليا والدنيا، المبادئ المذكّرة والمؤنثة، الأجزاء والكليات، «الواحد» و«المتعدد» كما اعتاد ما قبل السقراطيين على القول؟ أم أن تمزيق أوصال أورفيوس لا يبرهن إلا عن حاجة الذهن إلى صناعة إنشاء آخر جديد يدور حول قابليات الحياة للتغيّر، وقابليات الإنسان للخلود؟

وأيّ إنشاء يكمن وراء، وخلف، وفي داخل ذلك الإنشاء؟

ترجمة: صبحي حديدي

عن كتاب Ihab Hassan, The Post modern Turn

مجلة الكرمل العدد 51 ربيع 1997

2. منطق مَا بعدَ الحَدَاثَة هو التعارُض لكِن مع التَعَايُش

إيهاب حسن

فرانك سيوفي: أعمالك الرئيسية التي ارتبطت بفكرة ما بعد الحداثة ـ تمزيق أورفيوس، النقد الموازي، النار البروميثيوسية الصحيحة، التحول إلى ما بعد الحداثة، والعديد من المقالات ـ كان لها تأثير كبير على الثقافة ونظرية الأدب. هل لك أن تصف لنا باختصار وأن تعلل هذا التأثير؟

إيهاب حسن: هل كان لها «تأثير كبير»؟ انطباعي أن تأثيرها كان مليئاً إلى حد كبير بالعيوب وأنها تفتقر إلى التناسق. البعض مثل تشارلز جينكز أوليندا هتشيون أو

هانز بيرتنز سوف يشيرون إلى تأثيرها. آخرون ـ وبخاصة الماركسيين الجدد ـ سيتبنون موقفاً مخالفاً جداً تجاهها، موقفاً تطيرياً وتعاويذياً، كما لو أنهم إزاء عمل سحري مشؤوم يجب دفعه أو تجنبه؛ أو على الأقل هم يتجاهلونه في صمت معلن. بالطبع، هناك استثناءات مثل، برنارد سميث، الذي تنتمي وتمتد مصادر جذوره إلى المادية التاريخية، والذي يعكس مقاله الحديث «الأيام الأخيرة لما بعد الشكل/ الأسلوب»، رزانة رائعة في التقييم ورشادة في الحكم على القضايا. لكن كل هذه الأمور مألوفة تماماً للكتاب أو معهودة فيهم عبر التاريخ.

فرانك سيوفي: حسناً، قمت بصياغة مصطلح «ما بعد الحداثي» عن طريق الإشارة إلى نوع معين من الأدب، وبالطبع، ساعدت في تعريف حركة أدبية ـ أم أنك لا تريد التسليم بهذا؟

إيهاب حسن: لا، أنا لم أقم بصياغة المصطلح. زعم البعض أن رساماً بريطانياً يدعى «جون واتكينز تشابمان» استخدم هذا المصطلح عرضاً في سبعينات القرن التاسع عشر. منذ ذلك الحين، استخدمه الكثيرون مثل، فدريكو دي أونيس، وبرنارد سميث، ودادلي فيتس، وآرنولد توينبي، وتشارلز أولسون، وإيرفنج هووي ليفين، بتنوع وتباين شديدين ـ بمعاني مختلفة ودرجات من التبني ـ قبل أن أقوم باستخدامه. لكنني أظن أنني التصقت بالمصطلح، وقد حاولت أن أوضح لنفسي أنه يرتبط بحركة طارئة.

فرانك سيوفي: ما الذي تعتقده بخصوص العلاقة بين الرومانسية والحداثة ومابعد الحداثة؟

في محاضرة عامة في جامعة برنستون، سألت مؤخراً روبرت ستور، من متحف الفن الحديث، أن يعرف لي «ما بعد الحداثة»، وقال إنه كان مرتبكاً ومشوشاً بشكل دائم فيما يتعلق بمعنى المصطلح. هل تعتقد أن ثمة أناساً كثيرين مضطربين ومشوشين بنفس الطريقة؟

إيهاب حسن: آه، في الواقع، هذا الموضوع متعلق بشيء ما، كنت أعددت عنه محاضرة سوف أقوم بإلقائها في بعض الجامعات بألمانيا والنمسا هذا الربيع أطلقت

على المحاضرة اسم «الرومانسية، الحداثة، وما بعد الحداثة : ثلاثة مذاهب تبحث عن مفهوم». دعنا نبدأ بالرومانسية : التي أصبحت عرضة للنزاع بالضبط مثل ما بعد الحداثة. ربما الحداثة أقل منهما عرضة للنزاع بشأنها لأن القاسم الأعظم من الكتابات التي تناولت الحداثة منحها ثقلاً معيناً، وزناً بعينه واستقراراً ـ لدينا مثلاً مجلدان حديثان، الأول لبرنارد سميث «بعنوان تاريخ الحداثة» (عن الفن التشكيلي). والآخر لبيتركونراد «العصور الحديثة» (عن الثقافة)، يسبقهما زمنياً «الحداثة المبكرة» بقلم كريستوفر بتلر و«الحداثيون الأوائل» لوليام. إيفيرديل، وهذه الكتب هي بالضبط صفوة الصفوة فيما يتعلق بتناولها لموضوع الحداثة. الآن، كما تعرف، عن طريق بعض النقاد مثل هارولد بلوم، لم تنته الرومانسية أبداً ـ نحن جميعاً بالضبط رومانسيون متأخرون، مثله تماماً. ماهو واضح بالنسبة لي، على أية حال، هو أننا أسقطنا السخريات، والتهكمات، والخلافات، والقلق، وانعدام الآمان، وعدم الوضوح، وكل ماهو غير محدد مما في ما بعد الحداثة فوق رأس الرومانسية؛ نحن أعدنا اختراع الرومانسية. وفقاً لتصورنا أو تخيلنا الخاص (الذي، وبالصدفة، هو الجانب الآخر من «قلق التأثير» ـ أقصد الاستيعاب أو التمثل). موضوعات معينة أو مشاكل أو مظاهر، أياً كانت، تتدفق من الرومانسية، عبر الحداثة، إلى ما بعد الحداثة، تتغير وتتحول على مدى الفترات كلها. على سبيل المثال، يصبح الخيال الرومانسي وعياً حداثياً، يصبح لغة ما بعد حداثية ـ من الخيال إلى اللغة، كتعبيرات مجازية رئيسية مسيطرة. وتصبح النفس الرومانسية الأنا الحداثية التي تصبح بدورها الذات الفارغة لما بعد الحداثة، إنها نفس الكلام. لكن هذه كلها بصفة عامة تصورات فرنسية : حاول أن تخبر هذه النفس أو الأنا أو الذات أو طفلك، فيما يتعلق بهذا الأمر، إن حاجاتنا الضرورية التي لا سبيل إلى تجاهلها هي عبارة عن شكل من الغياب، من الانتشار والتبعثر، أو الإرجاء.

فرانك سيوفي : لكن هل أنت أيضاً مشوش ومرتبك بسبب ما بعد الحداثة، كما يقول لي «روبرت ستور» عن نفسه؟

إيهاب حسن : حسناً، نعم ولا. إنني أقبل فكرة عدم ثبات واستقرار المصطلح في عصر الحملات الدعائية الإعلانية ووسائل الإعلام. أقبل قابليته للتغير، والتحول، وتشارب سماته في داخله. في زمن حروب إيديولوجية. وبشكل متزايد،

تجاهلته لأن اهتماماتي الخاصة سادت في اتجاه آخر بعيداً عنه ونحو إمكانيات روحانية منصبة على كل قضايا التحول ما بعد الحداثي. هذا يعني، أنني مازلت أذكر نفسي بأنه عندما يتحدث تشارلز جينكز عن الطراز المعماري لما بعد الحداثة أو فريدريك جيمسون عن «المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة»، فإن شيئاً ما حقيقي، ليس بالضبط، وإنما فوق حقيقي، تتم مناقشته. ذات مرة، قمت بصياغة مصطلح اللاتعين في النسق الخلقي أو روح الشعب أو القوة الدافعة في الطابع القومي لجماعة أو أسلوب ما بعد الحداثة، وكان هذا وصفاً غير كاف لأنه، في السياق الجيوبولوتيكي، فإن ما بعد الحداثة لا يستلزم فقط هذا اللاتعين في الثقافة الغربية بل أيضاً علاقات ما جديدة بين المراكز والهوامش، وبين الهامش والهامش، والمركز والمركز، اللامكان واللامكان (مدن فاضلة) من جميع الأنواع. هذا هو السياق أو تركيب البُنيةالمفزع الذي طرأ للمحلية/ العولمة.

فرانك سيوفي: لكن ماذا عن الحداثة نفسها ضمن كل هذا؟

إيهاب حسن: حسناً، حاولت، مرة أخرى، تميز ما بعد الحداثة عن طريق مقارنتها بالحداثة، نظراً لأن العقل البشري متباين بشكل حتمي اضطراري. كان هذا في مقال لي سميته «نحو مفهوم لما بعد الحداثة، تمت إعادة طبعه كنبذة ختامية للطبعة الثانية من كتاب «تمزيق أورفيوس» 1982. هذا المقال أعيد طبعه كثيراً خاصة صفحات قليلة فيه حاوية جدول مُقسّم إلى عمودين ويستعرض بعض التناقضات بين الحداثة وما بعد الحداثة. الآن، هذا الجدول قد حاز شعبية شديدة، حتى مع هؤلاء الذين منّوا أنفسهم بانتقاده. بعد أن أو رغم أنهم تجاهلوا جميعاً إنذاري أو تحذيري الواضح: بأن «الثنائية التي وضحها هذا الجدول ستبقى مزعزعة وغير يقينية، وملتبسة، وبالنسبة للاختلافات فهي عرضة للتبدل والتراجع بل والانهيار بشكل كامل، بمعنى أن المفاهيم الموجودة في أحد العمودين الرأسيين ليست مكافئة في القيمة أو المعنى لمقابلاتها في العمود الاخر، وكذلك لابد وأن تطغى الاستثناءات والتحولات العكسية، في كل من الحداثة وما بعد الحداثة». تجاهلوا أيضاً التصريحات السابقة، التي ترجع إلى 1971، بأن الحداثة لم تنقطع ولم ولن تتوقف فجأة من أجل أن تبدأ مرحلة ما بعد الحداثة: إنهما الآن متعايشتان معاً في الواقع، كنت أقول إن ما بعد الحداثة متواجدة في داخل

أعماق جسد الحداثة.

اتخذ ناقد إنجليزي موقفاً مرحاً في ظاهره من الجدول. لكن ليندا هيتشيون، بأمانة شديدة، تمسكت بموقف صحيح فعال في كتابها «شاعرية ما بعد الحداثة»: أعني، أن ما بعد الحداثة تتضمن سمات من كلا العمودين، حيث إن منطق مرحلة ما بعد الحداثة هو التعارض لكن مع التعايش، أي الدرجة الأقل في المقابلة على طريقة «إما/ أو»، والدرجة الأكبر على طريقة «هذه/ تلك» معقول. لكنه هو المنطق الخاص بالحداثة، والرومانسية، وغيرها الكثير أيضاً.

موقفي هنا منصب على لندا هيتشيون بدرجة أقل بكثير من ميراث ما بعد البنيوية الغبي: حيث، وبطريقة ما، «هذه/ تلك» أكثر عمقاً أو دقة أو مناسبة من إما/ أو. إذا قلنا «هذه/ تلك» - وبإمكاننا قول هذا على أي شيء - فإنه يتعين علينا أن نظهر بأي طريقة بالضبط تكون الفروق وتستعمل التناقضات أو الاختلافات بينهما وبأية طرق يتم تذويب الفروق أو حذفها أو التغلب عليها. إن قول «هذه/ تلك» على كل شيء لهو أمر عقيم في ضوء الشرط المذكور.

فرانك سيوفي: بالطبع، اتخذت «ما بعد الحداثة» معنى جديداً أو إضافياً. قرأت حديثاً ما أتصور أنه وصف وجيز لـ«نسبية ما بعد الحداثة»، فيما كتبه جيم هولت في ملحق عروض الكتب في جريدة التايمز، وقد طرح هذا التعريف لها: «المفهوم القائل أن الواقع المادي لا يعدو أن يكون تركيباً اجتماعياً وأن العلم، بالرغم من ادعاءاته أنه يمتلك الحقيقة، هو مجرد «قصة» أخرى لتشفير الإيديولوجية الثقافية السائدة التي أنتجته»، وهو ما يبدو أننا نسمعه (أو نسمع طبعات وإصدارات له) باستمرار، وقد تم اعتناقه ومناصرته من قبل أناس جادين نسبياً، بدرجة كافية لأن يختصه البابا بتعنيف رسمي. كيف يتسنى لأي شخص عاقل فعلاً الإيمان بـ «نسبية ما بعد الحداثة» هذه؟ ما الذي تعتقد أنه يكمن خلف هذا؟

إيهاب حسن: الأشخاص العقلاء، وأيضاً الأشخاص الأقل تعقلاً وحصافة، لديهم رغبات، «إرادة الاعتقاد» كما سماها وليم جيمس، ولا تقل قوة عن «إرادة السلطة». في الحقيقة، إنهما متشابهان، إن لم تكونا نفس الشيء. عن المعاناة،

والحرمان، والحاجة العاجلة والملحة، والاستياء العميق، تتولد الإرادة لتعيد الحال إلى ما كان عليه من الاستقرار إلى نصابه. والآن إذا ما تت الحقيقة، فإن كل شيء يصبح ممكناً من الناحية النظرية. وإذا كان كل شيء اعتباطياً، وعارضاً، ونسبياً، ولاشيء ملزماً لشيء: فإن الحقيقة تكون هي ما أختاره لأقوم به. هذا بالضبط هو «التحرر» - إلى أن أستيقظ يوما ما مصاباً بسرطان أو أرقد في فراش الموت أو أفقد زوجتي أو أكتشف أنني لن أجري أبداً بسرعة أو أقفز عالياً... باختصار حتى أتوقف عن أن أكون طفلاً، طفلاً أمريكياً.

قل للناجين من هيروشيما ونجازاكي أن العلم مجرد «حكاية» أخرى، إن رجلاً (آينشتاين، كما هو مفترض) كتب على السبورة: الطاقة = الكتلة × مربع سرعة الضوء، وأن مدينتين أبيدتا حرقاً على الفور، قصة! نعم، النسبية تتيح الوهم الخاص بكل من البراءة والحرية. وهل لاحظت أن النسبية عادة ما يتم اختراقها أو اتخاذها كذريعة من قبل شخص ما على وشك أن يخسر جدالاً أو مناقشة؟

فرانك سيوفي: ما الذي تعتقده، رغم أن «النسبية» أصبحت مرتبطة بـ «ما بعد الحداثة»؟ هل تعتقد أن هناك ربطا أو اتصالاً منطقياً بين نوع الفن الذي قمت بتعريفه على أنه «ما بعد حداثي» وموقف النسبية الأصيل؟

إيهاب حسن: المسرحية، والمحاكاة الساخرة حيث الجد في الهزل (البارودي)، والباستيش، والتعددية - المواد الخام لأسلوب ما بعد الحداثة أو المواقف العقلي ما بعد الحداثي - تميل إلى النسبية، كما يفعل الانفتاح أو اللاتحدد. والفلاسفة غير المؤسسين أوالبراجماتيين يميلون أيضاً إلى النسبية. والمجتمعات غير المستقرة الغاصة بالأصناف الهجينة وغير المتجانسة تميل إلى حد كبير إلى النسبية. كل هذه الأنواع الثلاثة جزء من «الوضع الما بعد حداثي». لكن من فضلك لاحظ أنني قلت «تميل إلى»: أنا أشك أن «النسبية الأصلية» يمكن أن يتم الإبقاء عليها عملياً دون انتهاك.

فرانك سيوفي: كيف يمكن أن تصف النقد الأدبي والنظرية الأدبية في الخمسين سنة الأخيرة أو نحو ذلك؟

إيهاب حسن: حسناً، هذا موضوع لكتاب، لمكتبة من الكتب دون شك، تتم كتابتها ثم حرقها. دعني، على أية حال، أقرأ لك، مقطعاً هجائياً لطيفاً، لكنني أظن أنه وثيق الصلة بالموضوع، من مقال نشرته حديثاً تحت عنوان «استفسارات عن الدراسات ما بعد الكولونيالية»، موضوع عادة ما أنأى بنفسي عنه: ثمة قصة في عمق لاوعي العلوم الأكاديمية الإنسانية، وتمضي أحداثها على هذا المنوال: «ذات مرة، منذ وقت طويل في عصر مظلم، كانت هناك قبيلة من الكتاب في الجنوب الأمريكي، أطلق، عليهم عن طريق خطأ فظيع بشع اسم (النقاد الجدد). قاموا بتركيز اهتماماتهم أكثر مما ينبغي على أشكال الأعمال الأدبية، وعلى الأدوات والحيل الأدبية بصفة خاصة مثل السخرية والمفارقة. لفترة زمنية أكثر من اللازم، هيمنوا وسيطروا على دنيا النص والقراءة. لكن عندما حلت أخيراً سنوات الستينات انكشفوا، شكراً لله، أزيح النقاب عن المحدودية الأدبية للنقاد الجدد، وعن محافظتهم السياسية. كانت الساحة خالية والجو مهيئاً، وبدأ النقاد الشبان المغامرون في التحول إلى القارة الأوربية. بحثاً عن الإلهام: إلى الوجودية وعلم الظاهرات (الفينومينولوجي)، إلى فلسفة الوعي ونظرية الاستقبال، إلى الفلسفة النقدية، إلى البنيوية. أشار هؤلاء النقاد إلى الاتجاه الصحيح، لكن كان عليهم انتظار مجيء ما بعد البنيوية لاكتشاف الاحتمالات الكاملة لفنهم غير التفكيكي (التحليلي). سرعان ما أصبح اتجاه المدرسة التفكيكية، للأسف مملاً، فارغاً، غير مترابط. غير أن دراسات مناصرة المرأة (الفيمينست)، والعرقية، وما بعد الكولونيالية، والدراسات الثقافية جاءت لإنقاذ وتحرير اتجاه التحليل التفكيكي من عقمه الداخلي والفطري، وإثراء «أجندتهم أو جدول أعمالهم» - نعم، هذه هي الكلمة المناسبة - على المستوى الاجتماعي السياسي بضخ كل أنواع مضادات الإرباك، والحيرة، والغموض والخرافات والأساطير بدقة وضبط ربما سيكون من دواعي الأمان القول إنه مع السيطرة والانتشار الحالي للدراسات الثقافية، في أشكالها المتنوعة، وصل النقد إلى قمته. يبقى لنا فقط الاحتفاظ بموقعنا ورفض التراجع أمام فريق من الإنسانيين والرجعيين، وأنصار الثورة المضادة، والفاشيين الأوائل الأصليين الذين لازالوا يتغلغلون في ممرات الجامعات والبيئة الأكاديمية».

المحاكاة الساخرة، أنت تضحك، وتصيح : كاريكاتير! لدى الكاريكاتير في العادة سلوك مربك ومقلق للمجيء إلى الحياة في الجامعة، خاصة في البيئة الأكاديمية الأمريكية. لكن لنصرف النظر عن هذا : النقطة الرئيسية هي أن خرافة أو أكذوبة تهنئة النفس بالتقدم تشكل النقد وتنشطه وتكون مناطه في عصر الحروب الثقافية. التقدم؟ الثقافة هي رق أو لوح مجعد، وسهم التاريخ يتحرك مثل طائر سنونو، هذا إذا لم يرتد منقلباً في الاتجاه المعاكس. مثلما دلل وبرهن توماس كون، العلوم الوضعية والإنسانية تتطوران بمنطقين مختلفين. لم يعد هناك بطليموسيين أونستردامومسيين في أقسام العلم الطبيعي المحترم؛ لكن هناك، أفلاطونيين، أرسطويين، توماسيين، كانطيين، هيجلين، ماركسيين، نيتشويين، فرويديين، هايدجريين، لاكانيين، فوكويين في الأقسام المحترمة للعلوم الإنسانية. هذا لا يعني القول بأن نماذج أو أمثلة العلم «أفضل»؛ فقط يعني أن نماذج العلم تستجيب إلى معايير مختلفة من التأكيد وعدم التأكيد. نماذج العلوم الإنسانية - سيقول توماس كون «مدارس» بدلاً من نماذج - تستجيب للشكل أو للنمط السائد، وكذلك إلى الحاجات الحقيقية والأصلية للتغير الاجتماعي، وهذا الأخير جدير بالإعجاب، رغم أنه لا يعلن عن أي تقدم معرفي (أبستمولوجي). الآراء الخاصة بمجموعة بعينها من النقاد المؤثرين لا تحظى بتصديق وإجازة من جانب منطق صاعد متصلب في أفكارنا عن الحقيقة الإنسانية.

فرانك سيوفي : يبدو لي النقد الأدبي الحديث، وقد أصبح صعباً بشكل متزايد بالنسبة للأشخاص العاديين غير المتخصصين، أو حتى المتخصصين، من ناحية الفهم. المفردات، اللغة الاصطلاحية، النحو، وحتى المنظومة كلها تبدو عنيفة وقاسية، تم تصميمها في الغالب لتنفير الفهم، ولاستبعاد السواد الأعظم من جمهورها المحتمل. يزعم العديد من النقاد أن الأفكار المعقدة والصعبة تتطلب نثراً صعباً ومعقداً. كتابتك حتى الآن تبدومغايرة، إنها معقدة لكن رغم ذلك واضحة وصافية، يسهل استيعابها، عملية، مستندة إلى الواقع، تبدو موجهة إلى القارئ المتعلم أو المثقف الذي ترغب في إقامة علاقة حقيقية معه فعلاً. ما هي آراؤك في الكتابة الأكاديمية بصفة عامة، كتلك التي تظهر على صفحات الجرائد، على سبيل المثال، وفي أماكن أخرى؟ هل تشعر أن«المقال» ربما هو الأكثر ملائمة من القطعة الأكاديمية لنقل الأفكار؟ ومن هم النقاد

الذين يكتبون اليوم(خلال الربع قرن الأخير أو نحو ذلك)؟

إيهاب حسن: كما تعرف، أنا ضد المصطلح المغلق على جماعة بذاتها، المصطلح الذي يتنكر في ثياب أفكار معقدة. أنا تماماً ضد الإطناب أو النثر المكتوب بشكل سيّئ. هذا ببساطة ليس حكماً جمالياً وحسب، إنه حكم أخلاقي واجتماعي أيضاً. في الحقيقة هو الحكم روحاني لأن النثر ـ باستثناءات بعينها كنثر كيركيجار، إذا اعتبرناه نثراً ـ المكتوب بشكل جيد، يكون بالنسبة لي، هو الذي يجمع بين البهجة، والنكران الزهدي للذات، والوضوح الروحاني.

بالفعل تحدث الكثيرون عن «القارئ العادي» و«النثر العام»، والغموض والإبهام الأكاديمي غير الوطني فقط دعني أقول إنني أعتبر أساليب نثر بعينها في الأكاديمية الأمريكية عبارة عن شوارع سد أو نهايات مهلكة. هذا ليس فهماً انعزالياً. أنا أتأثر بالعمل النثري الجيد المثير الذي أجده، على سبيل المثال، في «بروفشنال لجمعية اللغة الحديثة 1998»، أيضاً في المطبوعات الدورية المتنوعة مثل «الفلسفة والأدب»، و«متنوعات»، و«مجلة جورجيا النقدية». وأنا أشجع مسابقة الكتابة السيئة، التي يرعاها كل من دينيس ديتون وباتريك هنري، محرر مجلة الفلسفة والأدب، التي تمنح جوائز سنوية لأكثر الكتابات النثرية شناعةوإثارة للضحك والسخرية. إلاّ أنني لا أبتهج وأهلل عندما يخبرني بعض طلبة الدراسات العليا أن النثر السيئ في الواقع ذلك المقبول سياسياً.

أستمتع أيما استمتاع بالنثر النقدي لشعراء مختلفين تماماً مثل شيموس هيني، وآني ديلارد، وحتى في الترجمة أستمتع بنثر زبيجنيو هيربرت، أوكتافيوباث، إيتالو كالفينو، وآخرين كثيرين. من بين النقاد الأحياء، أحب، على اختلاف مشاربهم، نثر دينيس دونوجه، سوزان سونتاج، فرانك كيرمود، روجر شاتوك، روبرت هيوز، عيلين فيندلر، ويليام جاس، جورج شتاينر في بداياته ـ أنا تعددي، وانتقائي كما ترى. لكن قد يكون هذا لأنني أحب الشخصية المفكرة أكثر من الأيديولوجية عند أولئك النقاد. بالنسبة لهارولد بلوم، وهو مبدع متميز في حقيقة الأمر، إنني أكن له احتراماً كبيراً وأقدر تقييماته، لكنني أفتتن بنثره في بعض الأحيان لأثر نرجسي أو لاختزال فيه

أو انتقال يفهم ضمنياً. لكن هذا ينطبق فقط على أعمال معينة، وفي صفحات بعينها، مما يدعو إلى الأسف كثيراً.

فرانك سيوفي: إذن ما الذي ينبغي على النقد الأدبي أن يفعله؟ في رأيك، لماذا نرى العلوم الإنسانية على هذا القدر من الفوضى والتشوش؟ هل بوسعنا عمل شيء لإنقاذها؟

إيهاب حسن: أتفق مع ت. س. إليوت في أن المؤهل الوحيد للناقد هو أن يكون ذكياً جداً. حسناً، أنا متفق مع هذا بشكل جزئي، لأن النقاد العظام، من أرسطو مروراً بدتور جونسون، حتى إليوت نفسه وإلى وقتنا هذا، كانوا أكثر ذكاء بكثير: كانوا أيضاً حكماء. ربما هذا هو ما كان يعنيه إليوت، وربما لا. الحكمة، من وجهة هي العمدة، لا الذكاء، ولا الأيديولوجيا.

لماذا ترتع العلوم الإنسانية في حالة من الفوضى أو التشوش؟ هل هي حقاً كذلك؟ أم أنها ببساطة متصارعة وتعاني من إساءة الإستخدام؟ ولماذا ينبغي علينا إنقاذها، وكيف، ولصالح من؟إنها كمصيدة فئران إمرسون، سيشق العالم طريقاً إلى عتبتك إذا امتلكت شيئاً ما يحتاج إليه حقاً. ما الذي تقدمه العلوم الإنسانية هذه الأيام، إلى جانب الرياء ولغة الإثم والعبادات، إلى مواطنينا - بدءاً بهم - وبحيث يكونون في حاجة إليه فعلاً؟ حسناً، كما قلت، تكافح العلوم الإنسانية هذه الآن من أجل التغيير الاجتماعي، من أجل توضيحه وتفسيره. لكن هذا ليس كافياً تماماً، هنالك مطلوبات أخرى، ربما أكثر عمقاً، إنها الحاجات التي لا تشبعها هذه العلوم. لا يوجد لديّ تليفزيون، إلاّ أنني لا أستطيع العيش دون نوع بعينه من الكتب. إذن، هل أكون غير طبيعي أو شخص فلته؟ هذه فكرة ترضي غرور المرء وكبرياءه. لكن لا، إنها حقيقة ملحة ومشتركة بيني وبين الآخرين، وإذا أمكن لنا أن نشهد لها بما تنطوي عليه من الفطنة، والمشاعر، والصدق، والكرم، إذا استطعنا ذلك بارتياح واغتباط وليس بامتعاض واستياء، باغتباط مع الترحيب بالنقد، فقد تسود حينها قوة التعاطف والمشاركة الوجدانية. هذا، في تصوري، «ختام القول»، لأداء الشهادة هذه، في أكمل درجة من، الشهادة بعمليات التصوير والتمثيل البارزة الرائعة، دعنا نقول

الشهادة على أكمل درجة من الإنجازات البشرية وحسب.

فرانك سيوفي : هل اعتبرك تهربت من هذا السؤال، أم أنني مخطئ بعض الشيء؟ كيف لنا أن نكون «حكماء» أو حتى «أذكياء جداً»؟ هل نحن نحاول القيام بشروح وتوضيح النصوص الأدبية؟ هل نقوم بالكشف عن الآليات الاجتماعية؟ هل نحن.

إيهاب حسن: كلمة «نحن» ليست ضميراً مفرداً : هناك نوعيات إنسانية كثيرة، البعض ذكي والآخر أقل ذكاء، البعض حكيم والباقي حمقى. هناك أيضاً العديد من المهام الفعالة التي تقوم بها أكاديمية العلوم الإنسانية، من تدريس قطع التعبير إلى العمادة ورئاسة الأقسام، من شرح وتوضيح الأعمال إلى الارتقاء بالأفكار، من كتابة التراجم والسير، وتحرير النصوص، وصياغة النظريات، والأبحاث الثقافية، إلى... كل ما ترغبه. ما قمت بتفاديه أو التهرب منه منذ لحظة كان نموذجاً ـ بلا شك، من بين نماذج عديدة ـ للناقد أو العالم أو الأستاذ أو الباحث الإنساني أو ببساطة الكاتب الذي يكشف عن شيء ما مركزي جداً، وشيق جداً، لكنه أيضاً خفي وغامض، في الوضع البشري. شيء ما بدونه لا يستطيع الكثير من القراء العيش. إن هذا الشيء غير محدد حتى الآن لكثير منا، وهو الذي يبعث الطاقة في العلوم الإنسانية.

فرانك سوفي: هل هناك منطقة تريد أن تنقح فيها ما كنت قد كتبته وأصدرته بالفعل؟ إذا كان الأمر كذلك، فماهو؟ كنت قد كتبت من قبل أن كتابك الأول، «البراءة الجذرية»، كان الأكثر قبولاً بين كتبك. هل كنت تتمنى أن تتمتع كتبك بمزيد من «القبول»؟ أم أنك تفضل الوضع الذي يبدو أنك قد اتخذته؟ وما الذي تعتبره أعظم إنجاز أكاديمي لك، ولماذا؟

إيهاب حسن: إنها أسئلة غاية في الصعوبة، صعبة لأنها تلجأ إلى الغرور المُقنّع، كأسف أو ندم، وفي أحسن الأحوال المقنع كنقد ذاتي، الوهم الذي نعرفه بشكل أفضل عندما نكبر في السن. الشيء الغريب والطريف أنني أؤمن فعلاً بأننا نعرف بعض الأمور بصورة أفضل، نعرف «أننا نذبل في أحضان الحقيقة»، وبعبارة ييتس المخيفة «نفرغ أنفسنا من اهتمامنا بذواتنا».

فرانك سيوفي : أو ربما ماهو أكثر كما يقترحه كافكا في «مستوطنة العقاب»، كما تعرف، قبل أن نموت مباشرة نفهم أخيراً طبيعة أخطائنا؟

إيهاب حسن : أنا لست على يقين تام من تأويلي وتفسيري لكافكا بشكل كامل. فمسألة أننا نفهم طبيعة أخطائنا ربما تكون وهماً. يخيل إليّ، وأتصور أن لكافكا نفس اعتقادي في أن بيتنا الحقيقي عبارة عن سحابة من الجهل، وعدم الفهم. لكن لنرى كيف سأتمكن من الإجابة على بقية أسئلتك. أعتقد أنني قمت بوضع هوامش لنفسي جغرافياً ومهنياً ـ أما تقويمياً أو كبنية، أنا شخص منطو متوحد. موقفي المستقل (دعنا نسميه هكذا) كان للعجب، أكثر مقبولية في أوربا عنه في أمريكا. لماذا العجب؟ لأن أمريكا، تلك «الرغبة القلبية» القديمة، كما قال عنها سكوت فيتزجيرالد، كانت الأكثر إكراماً لي، الأكثر ترحيباً في المجالات الأخرى كلها. أشعر بهذا بقوة كفرد، وكمهاجر : أنا لا أعتبر نفسي نصف أميركي.

لكن مهنياً، منذ «البراءة الجذرية»، صار الأمر أكثر حذراً. أولاً، كان هناك دفاعي عن ما بعد الحداثة، عندما كانت لا تزال في بدايتها، وغير معروفة في ذلك الوقت. ثم تلا قيامي بالنقد الموازي أو شبه النقد، بإيقاعه الاضطراب في النثر النقدي. ثم مقاومتي لـ «جي آر آي إم»(القعقعة الهائلة للماكينة الأيديولوجية)، كما أطلق أنا عليها، تلك القوة العنيدة التي تصل إلى حد التضحية بالنفس للالتزامات الفكرية، وقد كلن لي هناك منذ البداية ما أدركه بعض الناس كمسحة أو نزعة قاصرة أو خرقاء من الصوفية ـ فقط، مثل السواد الأعظم منا، هائم في الكون، وأيضاً غنوصي متسائل. بالطبع، كنت أيضاً في بعض الأحيان طائشاً فكرياً، ضيق الصدر، مستثاراً، واستفزازياً في عصر صعب المراس، وكما تعرف، يمكن أن تنشق عن الاستفزازات الأرض التي تندلع بكافة أسلحتها كأسنان التنين. إلا أنني لست مخلوقاً ذا قابلية للأسف والندم والحسرة : أقبل الأمر على ماهو عليه من أحوال. «أعظم إنجازاتي العلمية»؟ قد يقول البعض أنه النقد الخاص بالأدب الأمريكي في فترة ما بعد الحرب، والبعض قد يقول العمل المبكر في ما بعد الحداثة، مازال هناك من يحبون إنتاجي في أدب الرحلات، وآخرون، يفضلون العمل المتعلق بالسيرة الذاتية، مثل «خارج حدود مصر» أو «بين النسر والشمس». أنا لن أجيب عن السؤال المتعلق

«بإنجازي» بنفسي، خشية أن تصييك الإجابة بتمزق، فإنها عدمية نوعاً ما.

بالمناسبة، هناك نوع إيجابي شبه أو شبه ألوهي من العدمية التي شغلتني بشكل متزايد - ربما يمكنني التحدث عنها فيما بعد.

فرانك سيوفي: العديد من أساتذة اليوم كانوا راديكاليين في فترة الستينات (ضمن الموجة التي سادت)، وقد احتضنوا الماركسية أو النظرية الماركسية الجديدة. أنت، وقد قاومت حتى الآن هذا الاتجاه السياسي بشكل كلي، ما الذي تعتقد أنه عامل الجذب في النظرية الماركسية؛ باستثناء أنها تساعد في إتاحة أو توفير «علم البلاغة الإجباري للنزاهة أو الإستقامة المعبأة في رزم مربوطة»(باستخدام عبارتك)؟ هل هو أيديولوجي جداً ما تسميه الـ(جي آر آي إم)؟ هل تعتقد أن موقف اليسار يساعد الأكاديميين في الإحساس بأنهم مازالوا«فاعلين»؟

إيهاب حسن: أولاً، دعنا نفرق بين الماركسية واليسار (إشعيا برلين، من بين آخرين كثيرين، كتب بطريقة مقنعة عن هذا). بعد ذلك، دعنا نتعرف على الشخصية الماركسية الغربية المتغيرة على مدار الثمانين عاماً الأخيرة. ثم، دعنا نعترف بأن النظرية الماركسية - وهي ليست سوى نظرية ولم تكن أكثر من ذلك - نجحت في أن تكون مؤشر مقاومة متغيراً، علامة للغير، علامة بلا قيود، وراية ترفرف بالسخط والاستياء - مثل الإسلام الآن في أماكن معينة من العالم، بدون معتقلات سوفيتية. وفي الواقع، قال لي مفكر مغربي ذات مرة في الدار البيضاء: «لقد تحولت إلى الإسلام لأن الآخر (يقصد الماركسية) قد فشل».

عن نفسي، أجد الماركسية، في عمق تكوينها الداخلي وأفكارها، كريهة ومثيرة للاشمئزاز - بناء على أسس أو في مستويات أخلاقية وجمالية وسياسية وسيكولوجية وبراجماتية بسيطة. دائماً ما وجدتها ممقوتة - ربما هذا الرأي الفردي من جانبي فقط - بالضبط مثلما وجدت عليه كل أشكال الفاشية، والديكتاتورية، والشمولية، والأصولية البغيضة. كذلك، وبشكل متزايد، أمكن لي بلوغ مرحلة الارتياب في الأفكار المجردة، وبخاصة الأفكار المجردة الدموية (طبقاً لتحريف في مقولة والأس ستيفنز)؛ أي الأفكار المجردة التي تتطلب دماء بشرية للدفاع عنها وإبقائها حتى آخر

مشوارها. كلا كلا! أرى اليسار المرن، من ناحية ثانية، مدركاً تماماً لحاجات البشر الأخلاقية، والجمالية والروحية وبالطبع يمكنه بعث الحيوية ليس فقط أكاديمياً بل واجتماعياً أيضاً. لكن بأي معنى أو مفهوم سيكون «يساراً»؟ بمعنى تقدمي؟ إذا كان كذلك، فسوف يتطلب هذا تعديلاً مستمراً ومتواصلاً في التوجه، نظراً لأنه ليست هناك جماعة تحتكر التقدم لنفسها، فالتاريخ قد أفصح بوضوح عن استحالة خضوعه لاحتكار حزب وحيد.

فرانك سيوفي: ما الذي ستنصح به طالباً ينتوي الشروع في دراسة العلوم الإنسانية؟ هل تشعر أن نظام الجامعة يتيح العديد من الفرص والتأهيل للناس الذين يطلبون العمل في هذا النظام عبر حياتهم بعد التخرج؟

إيهاب حسن: أطلب من المرشحين المرتقبين لنيل درجة الدكتوراه أن يختبروا حدود التزامهم تجاه المهنة الأكاديمية. فيما وراء ذلك، ليس بوسعي تقديم المزيد. إذا دخلوا المهنة فعلاً بالتزامات قوية راسخة، فسيعلمون المزيد لتشكيلها ولتطويرها أكثر مما فعلت أنا. ما يقلقني، رغم ذلك، هو هذا الميل ـ وبصفة خاصة في أمريكا، من تشارلي ويلسون إلى بيل جيتس ـ نحو معاملة كل المؤسسات الاجتماعية وكأنها نظائر مختلفة قليلاً عن بعضها ومتحدة جميعاً في أصل نموذج أو قالب المعاملات التجارية. مستشفى، كنيسة، جيش، عائلة، معمل بحث، بولاطبع، الحامعة ـ كل هذه ليست بتلك البساطة مجرد أعمال تجارية ربحية، رغم أن الجميع قد يستجيبون إلى عنصر «اليد الخفية».

فرانك سيوفي: هل تشعر أن التدريس ضرورة ملحة أخلاقياً؟ كنت قد كتبت أن التدريس قد ساهم في ولادة أعمالك وبعث الحياة والنشاط فيها.

إيهاب حسن: التدريس، كان دائماً، أخلاقياً بصورة لا يمكن تجنبها، كل الطرق تعود بنا إلى أرسطو. لكن التدريس مركزي، يتطلب كامل طاقتنا، طلبة ومدرسون على حد سواء، ليصبح رسالة إنسانية حقاً، التدريس «الناقص»، بما تحمله كلمة ناقص من معنى، يؤدي إلى تراجع وتقلص اهتمام الجميع. لكن التدريس الجديد يجب أن يكون مخالفاً بعض الشيء.

فرانك سيوفي : «مخالفاً» بأي معنى؟

إيهاب حسن : أقصد بمعنى أن يكون غير متوقع، غير متعمد، غير مؤسسي. لكي يكون مفاجئاً للطلبة والمدرسين أنفسهم. «ليضفي مسحة من الدادية» كما زعمت أنا عنه ذات مرة.

فرانك سيوفي: هل تعتقد أنه ينبغي علينا تدريس أنواع من «الكتب العظيمة» كمواد للدراسة؟ هل تشعر أن الاعتراضات المناصرة للمرأة ضد النظام المقرر هي اعتراضات صحيحة؟

إيهاب حسن: نعم، بالطبع، ينبغي علينا العمل على تدريس الكتب العظيمة. نعم، اعتراضات الكثيرين من مناصري المرأة على التراث المقرر كانت صحيحة في بعض الأحيان. لا، التراث المقرر، لا يجب إلغاء التراث المقرر المستجيب لحاجاتنا - وقد أوضحه فرانك كيرمود كمستجيب دائماً إلى أبعد حد - لا يمكن القضاء عليه، لأن من يقومون بالإلغاء غالباً ما يتوسلون كثيراً لكي يقوموا بإعداد نظامهم ومقررهم، سواء إن كانوا يسمونه كذلك أم لا.

فرانك سيوفي : هل تشعر أننا متخلفون أو «موضة قديمة» لأننا نقوم بتدريس بعض كتب غير مقروءة نسبياً؟ أم أنك تحس أن رسوخها وثباتها على مدار الزمن يمثل بعض الإشارات المهمة؟ أنت في الغالب لا تقوم بتدريس «الثقافة العامة الشعبية» - أو الكتابة عنها كثيراً، معظم عملك منصب على ما يطلق عليه «الثقافة الراقية». هل تحظى «الثقافة الراقية» بتفضيل خاص لديك؟ هل بمقدورنا رسم خط فاصل بين الفن الراقي والفن الشعبي، مثلما عمل مؤخراً نورمان ميلر وجون أبدايك في مقالتيهما النقديتين لعمل «توم ولف»(إنسان بمعنى الكلمة)؟

إيهاب حسن : عندي ميل أو تفضيل خاص تجاه ما يؤثّر فيّ ويحركني، تجاه ما يدهشني، ما يوجهني، أو يعلمني ويقض مضجعي ويقلقني، نحو ما يوسع آفاق الوعي وجدانياً وتعاطفياً مثلاً. لكنك على صواب : أنا لم أقم بالتدريس أو الكتابة كثيراً عن الثقافة الشعبية، باستثناء تلك الحالات التي كان لها تأثير على الأدب الذي تأثرت أنا به أطبق هذا على أعمال معينة من تبسيط العلوم وأدب الخيال العلمي. فيما

يتعلق بكتابة ميلر وأبدايك عن ولف، بالطبع أتفق معهما، وخصوصاً ميلر الذي بدت لي مقالته النقدية ودودة ومعطاءة، وقوية، وخالية من الكراهية، لكن إذا أصبحت إحساساتنا مسطحة جداً، متبلدة، أو حتى بهيمية، لدرجة لا نستطيع معها الشعور بالاختلافات - مهما كانت مؤقتة وغبية، مهما كانت محل جدل، مهما كانت شخصية أو خاصة، فسوف تتبقى أو تظل هناك اختلافات - كحقيقة، عندئذ نكون قد فقدنا قدراً من عقولنا، من روحنا - إنه ليس «خطأً حاسماً فاصلا ذلك الذي يحاول ميلر وأبدايك ونحن أن نرسمه؛ إنه ببساطة خط حيوي. هل التخلف أو «الموضة القديمة» أن نشعر باختلاف الجوهري بين ماهو سطحي سهل وما هو صعب، ماهو زائف وماهو حقيقي، ماهو سكوني يصيبنا بالتخدير وما يشدنا إلى وجود أكثر كمالاً؟ أذكر هذا كله ومازلت راغباً في إعطاء توم ولف ما يستحقه، كما فعل ميلر نفسه في تلك المقالة النقدية، لأن «إنسان بمعنى الكلمة» متجاوزة للحدود، حالة جديرة بالمناقشة الطويلة.

فرانك سيوفي : ربما أتساءل عما تفهمه من التغيرات التي تم إخضاع المستهلك لها : الحياة الديجتال، التهجين، والواقعية المفرطة، وكلها بفعل المجتمع الموجه إعلامياً.

إيهاب حسن : هذا سؤال كبير جداً لأن يعالج هنا والعواقب غير ملموسة حتى الآن. دعني أقول، إنني برغم اندهاشي لأنه ليست هناك اليوم تناقضات كبيرة بين القيم الخاصة بطلبتي ومثلها قيمي الخاصة الآن وبين ما آن عليه الأمر منذ أربعين سنة. هل تدرك أننا قد نكون في فترة من أكثر الفترات المفعمة بالتغيير في التاريخ؟ هل أنا أناقض نفسي (فيما يتعلق بالتغيير المتسارع؟) لا أعتقد : كلنا نتغير معاً، شئنَا أم أبينا، البعض بدرجة أكبر، البعض الآخر بدرجة أقل، قد تزداد الفجوة اتساعاً بالنسبة للبعض، وقد تظل على ثباتها بالنسبة للبعض أوحتى تضيق. أنت ترى، إنني لا أؤمن بأننا : مؤسسون ثقافياً «باستثاء السطح الخارجي الذي يعتمد على الطنطنة والإطناب، بالطبع تكرر المعنى بكلمات مختلفة لا يضيف إلى ما قيل أي جديد، بمعنى من المعاني، لكن من ناحية أخرى، حياة الأيديولوجيين الصارمة هي نفسها إطناب وحشو وتكرار لا يمثل إضافة».

فرانك سيوفي : لكن الثقافة بلا شك رسَّبت بعض البقايا المتشابهة، أيا كانت، في كل فرد منا؟ أم هل تشعر أن «الكشف الانتقالي» عن تلك الثقافة، وأيضاً الفروق الفردية كتلك التي تنشأ عن الجينات والتربية تجعل كل وعي فردي مختلفاً جداً، حتى إن «البناء الثقافي»(أو حتى اقتراحي الأكثر تواضعاً الراسب الثقافي) ليصبح مجرد مجاز يسمح لتلك الحالات المتعددة جداً من حيث الاختلافات بأن تتساوى.

إيهاب حسن : باختصار، نعم. «الراسب الثقافي» تعبير دقيق، لكنني متأثر باختلافات اللانهائية داخل حدود الفئات، والنوع، والعرق، والجنس، وحتى العائلة. نحن «مُشيدون» بدرجة لانهائية، لكننا أيضاً نقوم بتشييد مضاد. الصدفة وقوانين علم الأحياء، والخلق الذاتي للشخصية والتأثيرات الاجتماعية، كلها تلعب دوراً. «المفسرون» الصارمون الذين يميلون إلى أن يكونوا «حتمين»، يمكن أن يتهموا الاخرين ويبرئوا أنفسهم بنفس الصرخة. من الواضح، أن لهذا مردوده العظيم الجاذبية، غيث علاجي ولاهوتي في الوقت نفسه.

فرانك سيوفي : نغماسي في «تجريب جيدانكن»: يفترض، إذا شئت، أننا نعيش في مناخ ثقافي يمنع أي عمل أدبي-نقدي، منطوق أو مكتوب، فهو محظور (تابوه)-كبديل عن، لنقول، المناقشة التفصيلية في تفضيلات المرء أو تجاربه الجنسية. ما الذي ستكون عليه هذه الثقافة؟ هل سيظهر نوع من النقد السري؟ هل ستضعف هذه الثقافة وتذوي قيمتها بغياب الأصوات المتاحة للنقد في العلن؟

إيهاب حسن : «تجريب جيدانكن» يستحق شيئاً آخر. سنصل إلى ما أسميه النقد الملائكي، القراءة الملائكية للنصوص : التماهي في النصوص، في صمت أو، إن شئت، نقد بيير ميناردیان : إعادة صياغة النص بكلمات مماثلة. سيكون الأمر أفضل، أليس كذلك أفضل من تلك النوعية التي تبدأ كل مناقشة بقولها، «الآن، ماهي مشاكل هذا الكتاب؟».

فرانك سيوفي : هل قرأت مؤخراً شيئاً جيداً؟ شيء أثَّر فيك سريعاً، وأدهشك؟ هل بوسعك تزكية أي روائيين، أو شعراء، أو كتاب مسرحيين يكتبون اليوم-بأية لغة-ويعبرون عن حالتنا ووضعنا الراهن ببلاغة واتساق؟

إيهاب حسن : كنت أقرأ مؤخراً لمؤلفين أستراليين بالطبع «فوس» لباتريك وايت، إنها تجبُ الكل، إنجاز مذهل. إلاَّ أن أعمال ديفيد معلوف أيضاً رائعة - أتمنى أن يحصل قريباً على نوبل - وكذلك توماس كينيلي. و«يوكاليبتاس» لموراي بيل، والمنشورة حديثاً، وهي مثيرة توجهها غير المباشر. وإن عدنا إلى الأدب الأمريكي، سنجد الأعمال الكبيرة مثل «ميسون وديكسون»لبينشون، و«العالم الخفي» لديللو أبهرتني، وبخاصة عمل ديللو، لكنها لا تحركني بصفة دائمة. ربما أقول نفس الشيء عن أعمال بول أوستر، فهو استحواذي وخادع لكن على نطاق أصغر. حتى الآن، سأعطي صوتي - إن كان لي صوت - إلى دون ديللو كمستحق للجائزة، كخليفة أمريكي للكاتبة توني موريسون.

فرانك سيوفي : هؤلاء هم الذين رشحتهم من عصرنا اليوم؟ ماذا عن القنفذ والثعلب نيتشه وشكسبير؟ أو بيكيت ومونتين؟ أو كافكا و«زن»؟ الغريب أنك ذكرت - ديللو، أنا الآن أعمل في قطعة طويلة تتناول أعماله. ماذا عن أدبه هل تجده شيقاً؟

إيهاب حسن: باختصار، ذكاء، وخيال، واكتمال، وبصيرة اجتماعية نافذة، وخشونة ميتافيزيقية، وفوق ذلك اللغة، اللغة، اللغة...

مجلة **أوان** العدد السادس 2004

3. ثَقَافَة ما بَعْدَ الحَدَاثَة عِنْد إيهَاب حسَن

مارغريت روز

«في ختام مقال إيهاب حسن 1980 نجد خمس أفكار عن ثقافة ما بعد الحداثة، وتتسم تلك الأطروحات بدورها بخاصيتي استحالة التحديد والتفكيك» :

1. يعتمد تيار ما بعد الحداثة على تجاوز الصبغة الإنسانية للحياة الأرضية بصورة عنيفة، بحيث تتجاذب فيها قوى الرعب والمذاهب الشمولية، والتفتت والتوحد، والفقر والسلطة. وربما أدى ذلك في آخر المطاف إلى بداية عهد وحدة لكوكب الأرض - عهد جديد يتحد فيه الواحد مع الكثير.

2. ينبع تيار ما بعد الحداثة من الاتساع الهائل للوعي من خلال منجزات التكنولوجيا التي أصبحت بمثابة حجر الأساس في المعرفة الروحية في القرن العشرين ... ونتيجة لذلك أصبح الوعي ينظر إليه على أنه معلومات، والتاريخ على أنه حدوث، وتلك رؤية متناقضة ظاهريا.

3. في الوقت نفسه يتبدى تيار ما بعد الحداثة في انتشار اللغة كمقوم إنساني، وفي غلبة الخطاب والعقل.

4. يمكن التمييز بين ما بعد الحداثة في الأدب وما سبقها من حركات الرواد مثل التكعيبية والمستقبلية والدادية والسريالية وغيرها كما يمكن التمييز بينها وبين الحداثة، حيث أن تيار ما بعد الحداثة ليس أولمبيا كتيار الحداثة، الذي يقبع في برج عاجي ولا بوهيميا جامحا كالريادية. إن ما بعد الحداثة توحي بنمط جديد من التقاء الفن بالمجتمع.

5. يتطلع تيار ما بعد الحداثة إلى الأشكال المفتوحة، المرحة والطموحة، والانفصالية والمتروكة أو غير المحددة لتكوين خطاب مؤلف من شظايا، أو تكوين إيديولوجية التصدع التي تعمد إلى الحل والفض وتستنطق الصمت ـ رغم كل ذلك فإن تيار ما بعد الحداثة ينطوي أيضاً على عكس هذه المكونات ونقائضها، وكأن مسرحيتي «في انتظار جودو». «Waiting for Godot» و«الإنسان الفائق» «Supérman» تتجاوبان فتجد الأولى صدى ـ إن لم يكن إجابة ـ في الثانية».

مارغريت روز : **ما بعد الحداثة**

ترجمة أحمد الشامي ـ القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994 ص 65-66.

4. فَلْسَفَة مَا بعد الحَداثة

أ. ليمان

تشير الحداثة إلى فلسفة المجتمعات الغربية وثقافتها من حوالي 1850 إلى 1950، أي الفترة المتفجرة التي حقق فيها مجتمع ما بعد الثورة والمجتمع البورجوازي إنجازات هائلة، تكنولوجية وفكرية، وقاسى ويلات حربين عالميتين، وشهد تحولا حضريا كاملا في ظروف المعيشة والعلاقات الاجتماعية. وعكست فلسفة هذه الفترة وثقافتها التجريب والتغريب اللذين كانا السمة المميزة لهذه الأشكال الجديدة للمعيشة والتفكير. فالأدب والموسيقى والفن والتصوير الزيتي، قد اقدمت جميعا على فحص البنية والمحتوى واختبارهما، وتوغلت إلى حد أعمق لاستكشاف حدود وسائل التعبير وأهدافها في صورها الشكلية أو المجردة.

وإذا نحن ربطنا الآن اصطلاح «ما بعد الحداثة» مع هذه النظرة التخطيطية الموسعة للعصرية modernity والحداثة modernism، فإننا نستطيع أن نرى أن «ما بعد الحداثة» postmodernism تقدم لنفسها من الناحيتين التاريخية والنقدية، آخذة في اعتبارها الحداثة. وبينما يمكننا أن نقول إن المجتمع المرتبط بالحداثة هو في الأساس ذلك المجتمع الذي نعيش فيه حاليا، فإنه يمكننا أن نضيف أننا مدركون بالفعل للكيفية التي تغير بها هذا المجتمع بشكل أساسي خلال فترة الحداثة، وأنه يتغير بسرعة هائلة أمام أعيننا وفي حيواتنا، وكنتيجة لانهيار الكثير جدا من الثوابت أو الحقائق التاريخية، وأن الحداثة مقبلة نحو نهاية ما. ومن منطلق هذا الفهم التاريخي ينبغي علينا إذن أن نعترف بأن ما بعد الحداثة توجد باعتبار خبرتنا أو معرفتنا المتأخرة بالحداثة، وبأنها رد فعلنا أو استجابتنا الفكرية والأخلاقية والجمالية لهذه النهاية أي نهاية الحداثة. وهذا الإدعاء التاريخي الأساسي لما بعد الحداثة يقودنا بشكل طبيعي تماما إلى فحص علاقتها الحرجة مع الحداثة. إن رد الفعل تجاه نهاية الحداثة لا يأخذ فقط شكل التجريبية الجديدة، التي قد تعلن نفسها كتحد للتقاليد والسلطة أو ازدرائهما، إلى جانب

الترحيب بالجديد واعتناق الصادم أو الغريب والدخيل، بل إنها تطرح نفسها أيضاً على اعتبار أنها الفرصة لتجريد الافتراضات الأساسية والمؤسسات الراسخة من الرؤية الحداثية، ولإخضاع هذه العوامل أو القوى الفنية والأيديولوجية للتحليل النقدي (وبالطبع للتحليل الفني والأيديولوجي بقدر متساو).

وبعض الأفكار أو النظريات الأساسية التي تهتم ما بعد الحداثة بعزلها (فصلها) والكشف عنها هي: الأصل المفترض أو منشأ فكرة يقينية أو أصل موضوع ثابت؛ وحدة واكتمال هذا الموضوع أو ترابطه المنطقي، والحضور الطاغي الفوري أو البديهي والمحقق له؛ والطبيعة اليقينية أو الطبيعة الفائقة أو المتجاوزة المساوية للأفكار وللقيم التي يتأسس عليها الموضوع، أو التي توضحه (أنظر كاهون Cahoone, 1996:14 لمناقشة هذه المصطلحات).

سوف نرى كيف أثرت كل واحدة من هذه التحديات في طبيعة مدخل ما بعد الحداثة إلى المعرفة بالمؤلفين الفلاسفة. لكننا يمكن أن نلاحظ بالفعل عند هذه النقطة كيف أننا نجد سمة واحدة مهمة في كل مدخل من المداخل الفنية: الصفة الزمنية أو الدنيوية المؤقتة، والملائمة أو المناسبة، كمقابل للحضور أو الوجود، فما بعد الحداثة تكشف باتساق عن التعقيدات المؤقتة المتأصلة في الموضع أو انبثاق الفكرة، مشيرا أو محددا غير المنتهي والمتأخر والحالة المميزة للوجود أو الكينونة المفترض أنها الهدف المغلق والكامل للتحليل. وأي شيء أو هدف مثل هذا له منطق مؤقت وقوي وواضح، يظهر عن طريق تحليل ما بعد الحداثة على أنه ظاهرة غير مستقرة لتعدد الطاقات ونتاج لغير اليقيني وحتى للعلاقات المكبوتة أو القسرية المصممة لتمثيل السلامة أو الاكتمال الخادع أو المتوهم. وهكذا فإن ما بعد الحداثة تحمل على نحو مميز علاقة وثيقة بالقضية العامة التي نبحث لها عن قوالب أو صياغات من الفلسفة وهو ما نعني به قضية المستقبل. وحقيقي أن السمة المميزة لفلسفة ما بعد الحداثة هي في تعقيد مثل هذه القضية في الحال عن طريق السعي إلى توضيح كيف أن إبراز فكرة مستقبل الفلسفة هي فكرة مصممة للتأكيد على ترابط هذه الفلسفات، وانبثاقها وتطورها من الماضي أو الأصل المنطقي خلال حاضر مستقر، أو تمثيل الذات تجاه المستقبل المتنبأ به بالفعل ومن ثَمَّ تجاه المستقبل المروَّض. وما يزيد من المفارقة أن مستقبل فلسفة ما بعد

الحداثة يرتبط ارتباطا وثيقاً بممارستها العاملة أو الفعلية، وهكذا فهي تطرح نفسها بوضوح تام في أحد معانيها كموضوع أو فكرة. لكن، نظراً إلى أن ما بعد الحداثة تهتم دائماً بالإفصاح عن الطريق التي ينتهي عندها الموضوع أو للفكرة لكونها قدمت لنا كوجود أو كينونة موحدة تمثل نفسها فإن مستقبل الفلسفة في فلسفة ما بعد الحداثة، الذي هو في حد ذاته ينظر إليه أو يراجع باستمرار كفكرة، يرجع إلى مراحل تركيبها أو تأسيسها، ومن ثم تحفظ في حالة غير مستقرة كإمكانية دائمة ومتجمعة ومتأصلة داخل كل فرضية فلسفية. وكل هذا بالطبع يرفع من قيمة الرهان على أي عملية تنبؤ بسيطة على الأوجه المحتملة الأخرى لمستقبل فلسفة ما بعد الحداثة! ومن أجل هذا السبب المتأصل والفطري فإنه عند التفكير في مستقبل الفلسفة في ظل شروط فلسفة ما بعد الحداثة، ينبغي أن يكون واضحا أن مفهوم مهمة المستقبل أو نظريته هي بالفعل موجودة أو كامنة في الممارسة الحالية، وأنها من أجل ذلك سوف تشرح أو تفسر العملية التي يجسد بها المفكرون المفهوم عن المستقبل من أجل أن يوضحوا بإيجاز بارع وبليغ كيف أن مستقبل الفلسفة يمكن التنبؤ به في هذه المناطق.

ما بعد الحداثة وخلفيتها العامة

ذكرت من قبل أن هناك حركتين، وهما الحداثة والماركسية، لا يمكن الاستغناء عنهما إذا أردنا أن نفهم ماهو المقصود بمصطلح ما بعد الحداثة وفي دراسة الحركة الأولى منهما وهي «الحداثة»، سعيت إلى وصفها من خلال جزء من التاريخ الذي طرحته «ما بعد الحداثة» أو أوحت به، وكذلك بالمثل من خلال المواقف النقدية الشهيرة التي ساعد هذا التاريخ على إفرازها. أما التعرف على المصطلح الثاني، ألا وهو الماركسية، فهو النقطة التي عندها نحتاج الآن أن نضيف إليها ما بعد الحداثة، من زاويتين، أولا كوجهة نظر عامة عن التاريخ وثانيا، كممارسة فلسفية محددة تثير ردود أفعال متزايدة إلى أبعد الحدود ليس على الأقل من جانب المفكرين المفعمين بالروح الماركسية بل بشكل أكثر عمومية من قبل الأنماط «الهيجيلية Hegelian في التفكير والتقييم. وعند هؤلاء النقاد ما بعد الحداثة ليست هي المحصلة الزمنية والفكرية الناتجة عن التراكيب الحداثية. فعلى العكس نجد أن ما بعد الحداثة توصف على أنها انسحاب أو تراجع عن الطموحات الفكرية والمضامين السياسية لأشكال التحليل المعدة مسبقا،

والمصممة للاتجاه نحو التخيل أو الارتباط بالتصور المجمل للعلاقات الحيوية. ومثل هذه الفلسفة المجملة هي فلسفة ضرورية للناقد الماركسي، على اعتبار أنها تمثل الثقل الفكري المقابل لمجمل الاقتصاد الرأسمالي للمجتمع الحداثي المتأخر. فالقوانين التي تحكم تطور المجتمع والفكر الإنساني، لا يكشف عنها سوى طرح برنامج كامل ومفصل تماما ومستقل في روحه عن التغيير والتناقض، في صيغة متكاملة من التحليل المادي والجدلي.

وبعيدا عن رؤية ما بعد الحداثة على أنها تزودنا بهذا الكمال والاستقلالية، فإن التحليل الماركسي كثيراً ما يدينها ويشجبها على اعتبار أنها مجرد ناتج ثانوي من مخلفات المجتمع الرأسمالي المتأخر. فهي تشبه من وجهة نظره أهدافا ووسائل للاستهلاك. أي أن ما بعد الحداثة تنسحب من التجريد والالتزام السياسي إلى ممارسة جمالية منغمسة في الذات أو مستغرقة فيها، ممارسة هزلية أو ساخرة. إنها لا تزيد عن كونها المقابل أو المعادل الفلسفي لعرض ألعاب، يكتفي من اللعبة أو الدمية بالتأثيرات السطحية والمفارقات والتناقضات، الالتباسات والاختلافات. فاهتمامها (أي ما بعد الحداثة) بالأداء أو الحدث لأحد المعاني أو المدلولات، من منظور ماركسي Marxist، لا يذهب إلى مرحلة أبعد من كونها هي نفسها أداء أو حدثا. فإشكاليتها في حد ذاتها فيما يتعلق بالحقيقة والوجود والزمن والقيمة تجعلها مجرد رؤية شبه فلسفية لنمط حياة ما بعد الحداثة المرهفة. وقد لخص هذا العجز عن التحديد للمجتمع الرأسمالي الإجمالي وعدم قدرته على الإشارة إلى تطوره عند هذه النقطة والتدليل على مستقبل مسلم به، لخصه تلخيصا وافيا وناجزا إلى أقصى حد، المحلل النقدي الرائد لما بعد الحداثة، فريدريك جيمسون Frederic Jameson. فهو في مقدمته إلى «ما بعد الحداثة» Postmodernism، أو «المنطق الحضاري للرأسمالية المتأخرة» The cultural logic of late caîtalism، يكشف بصيغة نقدية صريحة وشديدة الوضوح عما يمكن أن يتحقق حينما تكتمل عملية «الحداثة». لذلك فهو يقدم مفهوم «ما بعد الحداثة» على أنه «محاولة للتفكير في الحاضر تاريخيا في عصر قد غمر فيه النسيان كيفية التفكير التاريخي في المقام الأول»(Jameson, 1991:ix). وهذا يقلل، من وجهة نظره، من الوعي لما بعد الحداثة إلى مهمة تاريخية دائمة من «التنظير لشرطها الخاص

بالإمكانية، التي تتكون في الأساس من التبيان أو التعداد أو السرد المجرد للتغيرات والتعديلات(الكتاب نفسه). ومعترفا بالسخط إزاء هذا «الصمم التاريخي»، يمضي إلى اقتراح أنه لا جدوى علمية أو فنية لرد فعل ما بعد الحداثة تجاه المجتمع أو التفلسف المعاصر، حيث إنها تحاول كنظرية، من وجهة نظره، (أن تقيس درجة حرارة العصر بدون أدوات، وفي وضع لسنا فيه حتى متأكدين أنه لم يعد يوجد هناك شيء متماسك أو مترابط منطقيا مثل «عصر، أو روح العصر أو طابع العصر العقلي والأخلاقي والثقافي، أو شيء مثل «نظام» أو «الوضع الحالي» بعد الآن) (جيمسون Jameson, 1991:xi). وفي أحسن الأحوال، إذن ما بعد الحداثة عند «جيمسون» سوف تكون مجرد جدلية فقط إلى الحد الذي تركز فيه على هذا المعنى من عدم التأكد نفسه، وتتبع هذا المعنى باعتباره الخيط الذي يقود إلى خارج المتاهة الفلسفية لوضع الحداثة أو حالتها. وفيما عدا ذلك، وفقاً لملاحظات «جيمسون» المدمرة، ربما تتحول ما بعد الحداثة مع ذلك ليس عن أن تكون متاهة، لكن ربما تتحول إلى مجرد مركز تجاري للتسوق.

وربما يكون «جيمسون» هو الخطيب المفوه الأكثر بلاغة من بين عدد من النقاد الذين يرون ما بعد الحداثة بشكل أساسي على أنها منتج ثانوي أو فترة انتقالية داخل تاريخ الرأسمالية، بدلا من كونها تحليلا فلسفيا أو تحليلا نقديا لهذا التاريخ، لكن هذا لا يعني أن استجابة ما بعد الحداثة تشير إلى عدد من الملامح أو الخصائص والافتراضات في رؤية جيمسون لما بعد الحداثة. وفي عملية لتأكيد الذات، تختصر أو تختزل ما بعد الحداثة إلى مستوى مريض أو عرض لمرض، يبرز جيمسون آراءه التاريخية وقراراته عن طريق إنكار أن ما بعد الحداثة قادرة على أن تفكر تاريخيا (من أجل نفسها)، فهو يخولها أو يمنحها المستوى الجدلي لمجرد الخبرة الحيوية، لكنه ينكر عليها الطاقة الأدواتية أو القدرة الذرائعية على تحليل وتجريد هذه الخبرة. فهو يراها غيبية مرتبكة غير مثقفة. باختصار هو يعرض لغطرسة أو تكبر فكري وادعاء علمي تجاه ما بعد الحداثة، التي هي في حد ذاتها، وفي مجملها الصريح وفي استعاراتها الضمنية ونزعاتها تشكل أحد أعراض المذاهب الحداثي التي يبحث عنها ويجد في إثرها سؤال ما بعد الحداثة ويسعى إلى تقديمها. وعلى هذا فإن النقد الأخلاقي الذي

يوجهه «جيمسون» إلى الرفض غير المسؤول لما بعد الحداثة لأن تتضح وأن تنتقل من مرحلة الوجود من خلال التغيرات إلى مرحلة تأسيس ترابط منطقي وقياسه، هذا النة. يمكن أن ينعكس، وينظر إليه على أنه استيعاد غير أخلاقي لمعالجات أو مقالات مختلفة في الاتجاه. وفي تحديد «جيمسون» للعصر أو للفترة على أنها ما بعد الحداثة، بل أيضا في رفضه التفكير في تحليل ما بعد الحداثة، يمكن القول إنه مذنب في الصمم التاريخي الخاص به. فهو هذا الصمم الذي أدى به إلى الاستمرار في تعزيز الطبيعة الخاصة به: أن يعترف أو يقر بما بعد الحداثة كهدف من مقالته، بينما هو يكبح الطرق التي تتحكم بها ما بعد الحداثة وتعدل من هذه المقالة. وبدلا من أن يتجه إلى اختبار التركيب الوهمي لما بعد الحداثة داخل ما ألفه، فهو يعتبر «ما بعد الحداثة» ويجسدها على أنها هدف النقد أو موضوعه من أجل أن يؤكد نفسه كمؤلف لمنطق داخلي. فالصراع بين نماذج الماضي والمستقبل للتركيب أو البنية الثقافية والاقتصادية قد أضيفت إليه الصفة الذاتية، أي أنه أدمج في النفس بحيث أصبح مبدأ موجها، وتخللت هذه النماذج طريق تحويل ما بعد الحداثة إلى مجرد سقط متاع لا مستقبل له على الإطلاق. وفي رفضه لهذا الرفض التاريخي، يظهر «جيمسون» المؤلف أنه يمثل المستقبل الحقيقي للتفكير، مستقبل يستمر مع ذلك بمنتهى القوة مع تركيبات (الحداثة) الحالية في التفكير.

أوليفر ليمان: **مستقبل الفلسفة في القرن 21**،
الترجمة العربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2004، ص 141-148.

5. ما بعد الحداثة

ب. ووه

تسمية مالا يُسمى: ماذا تعني ما بعد الحداثة؟

في عام 1979، أعلن جان فرنسوا ليوتار Lyotard أن العصرية المستنيرة أصبحت

تعاني من «أزمة شرعية» لن تستطيع الشفاء منها. وبحلول منتصف الثمانينات، حاز كتابه الظرف ما بعد الحداثي LaCondition Postmoderne مكانة عالية بوصفه الكتاب الذي أكمل المشروع النيتشوي الخاص بإقناعنا بموت «السرديات الكبرى» الله والميتافيزيقا والعلم. بيد أن هذا الخطاب، الذي وصف تلك الأزمة، قد حمل في طياته أعراض فنائه بعد عشرين عاماً.

ففي ما يشبه صورة بيكيتية (نسبة إلى صامويل بيكيت الكاتب المسرحي العبثي) أعلن ليوتار مؤخراً أن ما بعد الحداثة الآن هي مهنة رجل عجوز يبحث في فترة نهايته عن البقايا. كما يرى ريتشارد رورتي Richard Rorty (المدافع عن الإجماع والذي لا يعتبر شريكاً سرياً لليوتار في مناهضته للأسسية أو الجوهرية) أن مصطلح ما بعد الحداثة يصل في مرونته حداً يصير معه غير ذي نفع حتى لأهداف رورتي البراجماتية الجديدة. يقول رورتي لنا الآن إنه «تخلى عن محاولة إيجاد شيء مشترك بين مباني ما يكل جريفز Michael Graves وروايات بينشون Pynchon وسلمان رشدي وقصائد آشبيري Ashberry وأنواع مختلفة من الموسيقى الشعبية وكتابات هايدجر Heidegger ودريدا Derrida». وبالتالي، هل أصبحت ما بعد الحداثة ضحية تحمل نفس أعراض الزوال التي شخصت بها كل الثقافة الفكرية والفنية داخل الرأسمالية المتأخرة؟ وهل ما زال ممكناً تعريف ما بعد الحداثة؟ ربما يشبه هذا الأمر محاولة إجبار قوس قزح على العودة إلى منشور نيوتن وحساباته الهندسية.

ومع ذلك، فلو قبلنا باعتقاد فردريك جيمسون Fredric Jameson أن قيمة التعبير ما بعد الحداثي تكمن في محاولته تسمية ما لا يُسمى وإيجاد شكل يتم من خلاله تمثيل ما يبدو أنه عصي على التمثيل من الشبكات العالمية للثقافة الرأسمالية المتأخرة. لو قبلنا بذلك، فسيكون هناك بعض التبرير التاريخي في الاستمرار في محاولة تسمية مالا يُسمى، وهو ما بعد الحداثة. ولأن مصطلح ما بعد الحداثة كان دائماً مصطلحاً تكوينياً بقدر كونه وصفياً، فإن تعريفاته كانت تميل إلى أن تكون محملة بالقيمة. وحتى في مرحلة ما بعد الحداثة المبكرة، كان من الوارد أن يتم نبذ عمل فني بوصفه إساءة استخدام للطاقات الراديكالية الحقيقية للموجة الطليعية التي سبقته، أي بوصفه مجرد انعكاس غير عميق لأوجه الثقافة الاستهلاكية. في الوقت نفسه، كان من الوارد أن يتم

الاحتفاء بعمل فني (كماهي الحال في الكتابات الباكرة لإيهاب حسن) بوصفه ينبئ بوعي كوني و«غنوصي» ما بعد ديكارتي جديد. وربما، على نحو أكثر اعتدالاً، يتم النظر إلى عمل فني بوصفه يقدم، من خلال المحاكاة الساخرة، أفضل المتاح بوصفه الشكل النقدي الوحيد الباقي في عالم لا يوجد به سوى رؤية محكومة بمنظورها.

ما العلاقة بين ما بعد الحداثة بوصفها «المزاج» المهيمن على الرأسمالية الغربية المتأخرة وبوصفها أزمة شرعية في المعارف الغربية والأبنية السياسية، أي بوصفها مجموعة متنوعة من الممارسات الثقافية والجمالية أو ما بعد الحداثة بوصفها تمثل كل تلك الخطابات التي تحاول أن تنظر للحداثة المتأخرة أو ما بعد الحداثة؟ وإذا كانت ما بعد الحداثة قد علمتنا أننا لا نستطيع أن نفصل موضوع المعرفة عن الألعاب المتعددة للغة التي يتشكل هذا الموضوع من خلالها، فلماذا نقبل أي «سردية كبرى» تاريخية لما بعد الحداثة؟ لقد جاء هذا المصطلح لكي يحدد ويصنف عدداً متنوعاً مربكاً من «السرديات الصغرى» ولكي يحدد أيضاً، على نحو أوسع، إحساساً بالأزمة في الخطابات الفلسفية والسياسية للتنوير الأوروبي. فمنذ بدايتها، على نحو أكثر ما حدث مع الحداثة، جاءت ما بعد الحداثة عن طريق التصنيف الأكاديمي وإعادة التشكيل الفردي كما جاءت عن طريق البيانات الجمالية وتطور الحركات الأدبية والثقافية. ويقع منظرو ما بعد الحداثة، وعلى نحو لا ينتهي، في تناقضات تتعلق بولعهم بمحاولة تسمية ما لا يُسمى رغم أنهم ينتقدون بشدة هذه المسألة ويصفونها بأنها ديكتاتورية، وليس من المصادفة أن أحد مفاتيح النقاط المرجعية لما بعد الحداثيين هو مقولة نيتشه التي يحذر فيها بقوله: «إننا نحصل على المفهوم. ونحن نمارس الأعراف. عن طريق إهمالنا لما هو قائم وحقيقي، بينما الطبيعة متآلفة مع الأعراف لا المفاهيم ولكن هناك شئ ما يبقى بعيد المنال وعصياً على التحديد والتعريف» بإمكان المرء أن يقبل تحذير نيتشه ضد الغطرسة الفكرية في نفس الوقت الذي يحارب فيه نزعة ما بعد الحداثة والزعم بأن المفاهيم المجردة والكليات لا تتمتع بوجود حقيقي وأنها مجرد أسماء لا أكثر. ومن ثم فإنني أرى أن ما بعد الحداثة يمكن فهمها على أنها تآكل تدريجي للفكرة الحديثة القائلة بأن لكل من الفن والعلم والأخلاق والسياسة مجاله المنفصل القائم بذاته. كما يمكن النظر إليها على أنها عملية منتشرة ومتزايدة لإضفاء نزعة جمالية على كل مجالات

المعرفة من الفلسفة إلى السياسة وانتهاء بالعلوم. علاوة على ذلك، فإنني أرى أن ما بعد الحداثة تتجلى في صيغتين إحداهما «قوية» والأخرى «ضعيفة» وأن كلاً منهما قد يبدي نزعة تفكيكية (معرفية) أو نزعة أخلاقية تتسم بإعادة البناء.

بدأ «المزاج» ما بعد الحداثي يتشكل في عقد الستينات عندما تصادف وقوع تغيرات في المجتمعات الغربية مع تغيرات في التعبير الفني والأدبي. تمثلت التغيرات الأولى في ظهور ما بعد التصنيع والهيمنة المتزايدة للتكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية المتسعة وإعلانات الموضة وانتشار الديمقراطية وزيادة عدد المتعلمين بالثانوية والجامعة وظهور أصوات الثقافات التابعة وانتشار تكنولوجيا المعلومات ووسائل الاتصال وصناعة «المعرفة» فضلاً عن التراجع عن كل من الاستعمار والمثالية في السياسة وظهور سياسات جديدة تتعلق بالهوية وتقوم على العرق والهوية الجنسية والتكوين الجنسي. بينما تمثلت التغيرات التي طرأت على التعبير الفني والأدبي في فن البوب ومعاداة الحداثة في فن العمارة. وتمثلت في الأدب في إنتاج نصوص أدبية تتأمل ذاتها، أي تجعل من فعل الكتابة جزءاً من موضوع الكتابة. وقد صاحب هذه التغيرات جميعاً شك جديد تجاه العلم والوضعية المنطقية في التفكير. وبدا أن هذه التغيرات كانت تزيد، بشكل تدريجي، من حدة رفض الحداثة والتنكر لأفكار العقلانية المرتبطة بالتنوير وما بعده لاسيما ما يتعلق منها بوحدة الذات وفكرة العدالة في السياسة ودور الدولة وفكرة إمكانية قيام يقين في الفكر والعلم.

لقد كان هناك دائماً، ومنذ بدء حركة التنوير، تيار معاد لهذه الحركة في الفلسفة والفن (إن رواية مذكرات سرية لدستويفسكي والمشار إليها في بداية هذا المقال تطعن في كل شيء من الأخلاق الكانطية إلى الأخلاق النفعية ومن الاشتراكية العلمية إلى العالمية، وبمفردات تبدو وكأنها كانت تعلم الغيب عن كثير من الفكر ما بعد الحداثي). غير أن هذا التيار المناهض للتنوير لم يتصادف أن انسجم من قبل، وعلى هذا النحو، مع ما استجد من تغيرات في المجتمعات الغربية. لقد انعكس التراجع عن الطوباوية في الأربعينيات والخمسينيات في استجابات فلاسفة من أمثال كارل بوبر Karl Popper وحنا أريندت Hannah Arendt ومايكل أوكشوت Oakeshott واشعيا بيرلين تجاه فظائع الهولوكوست وانتشار الشمولية. وفي الوقت الذي كانت فيه الحكومات الغربية

مشغولة بإعادة بناء دولة ما بعد الحرب داخل إطار التوفيق الذي يشار إليه الآن بأنه «رأسمالية الرفاهية»، انسحبت الفلسفة التحليلية داخل نفسها على نحو متزايد، واتجهت الفلسفة السياسية إلى مفاهيم الإصلاح التدريجي أو إلى ما أطلق عليه بيرلين «الليبرالية المتوترة»(أي التنكر لكل المحاولات العقلانية للوصول إلى خير اجتماعي جمعي من خلال القوانين العلمية للتاريخ).

كان برتراند راسل Russell قد دافع عن الشك العقلاني للتنوير بوصفه شكلاً من أشكال نقد المعرفة الذي «يستطيع، رغم عدم قدرته أن يخبرنا بأي درجة من درجات اليقين عن الإجابة الحقيقية للشكوك التي يثيرها، أن يقدم احتمالات من شأنها أن توسع من أفكارنا وتحررها من طغيان العادة». وبحلول السبعينات، ارتدت هذه الشكوك على نحو متزايد على طرق تشكلها وتحليلها بحيث لم تعد موضوعات المعرفة كيانات تنعكس عليها اللغة. وبمجيء عام 1979، وعندما نشر ليوتار كتابه المؤثر، كانت أشكال جديدة من النسبية المعرفية والكافية قد نضجت بالفعل. فلم تعد الحقيقة والمعرفة والذات تمثل مقولات أساسية أو جوهرية، بل صارت أبنية بلاغية تتخفى وراءها علاقات القوة استراتيجيات القهر والتهميش. وكانت الفلسفة قد زعمت أنها وحدها تملك الخطاب الذي يستطيع أن يجد المفردات النهائية التي تؤسس المعرفة. فجاء أنصار ما بعد الحداثة ليزعموا أن هذا غير صحيح وأن هناك دائماً مفردات جديدة يمكن اختراعها.

يمكننا فهم ما بعد الحداثة، بشكل عام، بوصفها تعدياً تدريجياً لما هو جمالي على مجالات الفلسفة والأخلاق والعلم، وبوصفها إزاحة تدريجية للاكتشاف والعمق والحقيقة والتواصل والتماسك لصالح التركيب والخيال وسرديات تأمل الذات والتشظي الساخر. باختصار، أفسحت الواقعية الطريق للمثالية ثم للمذهب النصي، على نحو لافت للنظر. وقد وصف جيمسون ذلك بأنه أعراض الإحالة الذاتية المستقلة autoreferentiality ووصفه جان بودريار Jean Baudrillard بأنه إحدى حالات ما فوق الواقع حيث تحولت نزعة إضفاء الطابع الجمالي على الأشياء ضد نفسها، وصار الفن «ميتاً، ليس فقط لأن تعاليه النقدي قد انتهى، ولكن لأن الواقع نفسه، وهو محمَّل على نحو كامل بجمالية لا تنفصل عن بنائه، قد اختلط بصورته». وعلى نحو أكثر

تحديداً : كيف انتقلت ما بعد الحداثة تدريجياً من انكماشها المبكر داخل مناظرات عن قيمة الحداثة الأدبية والفنية والمعمارية إلى مجالات الفلسفة والنظرية الاجتماعية والسياسية، وأخيراً إلى دراسات العلوم؟ وما المزاعم القيمية التي ناصرتها أو هاجمتها؟ وماذا عن تداعياتها السياسية؟ وماذا كان تأثيرها على النقد الأدبي؟ وأين يقف الجدل الدائر بشأنها في نهاية القرن العشرين؟ هل يمكن لخريطة واسعة أن تشتمل على الأشكال المختلفة لما بعد الحداثة بحيث تحوي كل أطيافهاوميولها؟ وكيف لنا أن نرصد بشائرها الفكرية؟ سوف أحاول فيما تبقى من هذا المقال أن أقدم إجابات مختصرة لبعض هذه الأسئلة، وذلك عن طريق النظر في نشأة ما بعد الحداثة كنظرية جمالية رسمية وكنموذج للموقف السياسي وكنظرة فلسفية.

جاء أول استخدام لمصطلح ما بعد الحداثة في الخمسينيات على أيدي نقاد الأدب لوصف أنواع جديدة من التجارب الأدبية التي انبثقت عن جماليات الحداثة وتجاوزتها. ولازم هذا المصطلح تأكيد على الحلول والتعين والتجارب العارضة على نحو يناقض حداثة تأكدت وترسخت في تنظير النقد الجديد وفي جماليات تعبيرية مجردة ارتبطت بالموضوعية والتعالي والحياد impersonality. وجاء شعراء من أمثال تشارلز أولسن Olsen ونقاد من أمثال وليام سبانوس Spanos (محرر المطبوعة المهمة Boundary 2) ليقولوا بوجود أدب جديد لا يروج لمركزية الإنسان في الكون وينطلق من فلسفة هايدجر المعادية للنزعة الإنسانية، وهو أدب ينظر إلى «الإنسان» ككائن في العالم له موقعه، تماماً مثل باقي الكائنات والأشياء. في الوقت نفسه، ظهر اتجاه مشابه تمثل في رفض سوزان سونتاج Sontag لنموذج السطح/ العمق ذي الطابع الفري لصالح قبول التجربة الفنية بوصفها سطحاً حسياً إيروتيكياً. ودعا جون بارث Barthe إلى التخلي عن أدب الإنهاك والتوجه إلى أدب يستخدم أسلوب المحاكاة الساخرة في التعبير عن الامتلاء. وتحدثت ليسبي فيدلر Leslie Fiedler عن فن ديمقراطي جديد يقاوم نخبوية الحداثة العليا ويزدريها، ويردم الفجوة بين الثقافتين الرفيعة والشعبية، ويقوض «الاستقلالية» المزعومة والمتعالية لجماليات الحداثة. كان «السطح أو البنية السطحية»، بالنسبة لهؤلاء النقاد، المقابل الأكثر ديمقراطية في الفترة المعاصرة للجمالية السلبية للحداثة التي تكلم عنها أدورنو Adorno. على أن هذا المصطلح كان قد تحول،

في منتصف الثمانينيات، من وصف عدد من الممارسات الجمالية (التي تشمل التشفير المزدوج والمفارقة العابثة والمحاكاة الساخرة والاستطراد والوعي بالذات والتشظي وخلط الثقافة الرفيعة بالثقافة الشعبية وتشبيكهما) إلى طريقة تشمل تحولاً فكرياً أعم يشي بالتشكك الغالب في القيم التقدمية التي طرحتها الحداثة.

عند هذه النقطة، بدأت ما بعد الحداثة تتخذ هويتها الثقافية المألوفة التي ناقشناها من قبل. لقد كان استخدامها هنا، حسب ما شرح جيمسون، من أجل وصف حقبة ثقافية تنهار فيها الفوارق بين المعرفة الوظيفية والمعرفة النقدية، لأن الرأسمالية، في مرحلتها الاستهلاكية المتأخرة، غزت اللاوعي الإنساني وبلاد العالم الثالث، بحيث لم تُبق خارج الثقافة أي فضاء أو نقطة أرشميدية (فلسفية كانت أم جمالية). وبحلول عام 1984، ترسخت ما بعد الحداثة كمجموعة من الخطابات التي تدعو إلى رفض التفكير القائم على أسس جوهرية، وهو ما مثَّل مجموعة من الممارسات الجمالية التي تعطل المفهوم الحداثي لمبدأ الاستقلالية الجمالية ومجموعة متنوعة من التحليلات للحالة الثقافية الحاضرة. وقد وصف إيهاب حسن ما بعد الحداثة بأنها «حركة متناقضة تأخذ على عاتقها تقويض العقل الغربي وترفض الموضوع الكامل والشامل، وتتنكر للفلسفة الغربية وتلتزم التزاماً وجودياً تجاه الأقليات في السياسة والجنس واللغة». فلو كانت النزعة الأُسُسيّة أو الجوهرية تتطلب الثقة في قدرة المحقق على الوصول إلى أسس، لبدا أن زوال أحَد الأسس لابد أن يؤدي إلى انهيار الآخر. علاوة على ذلك، إذا كان المشروع الفلسفي لحركة التنوير يتعرض للخطر وإذا كان ليس ثمة موضوع عقلاني يمكن تحريره، فمن المؤكد أن الالتزام السياسي تجاه التحرر الكوني وتجاه العدل يصبح هو الآخر في خطر أيضاً. في الثمانينيات، بدا أن ما بعد الحداثة كانت تطعن في كل وجه من وجوه خطاب التنوير والأساس الكامل للحداثة، أي أنها كانت تتحدى استقلالية الفن وتأسيس يقين معرفي. ليس هذا فحسب، فقد كانت تشكك في المشروع السياسي الخاص بالحقوق الإنسانية العامة، بل وتشكك حتى في موضوعية العلم.

ما بعد الحداثة : من الاستقلالية إلى النزعة الجمالية

من الـممكن اعتبار التحوّل من الاستقلالية إلى النزعة الجمالية بـمثابة نموذج معرفي للانتقال الكامل من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، وذلك في علاقة الفن الراقي بالثقافة الشعبية وعلاقة المعرفة بالسياقات التاريخية والاجتماعية ومفهوم الذات بوصفها كلاً عاقلاً موحَّداً، وكذلك فيما يتعلق بمفهوم التاريخ كبناء غائي تدعمه القوانين الكونية، وتشير ما بعد الحداثة في مرحلتها المبكرة إلى حركتها الثقافية التالية المتسعة المدى في تناولها لعلاقتها بالحداثة من خلال مفهوم الاستقلالية، وهذا مصطلح رئيسي في التنظير للحداثة بداية من أوائل العشرينيات. ففي عام 1913، دافع كلايف بيل Clive Bell في كتابه الفن Art عن الفصل المطلق بين الحياة والفن. ورحب تي. إس. إليوت عام 1923، في نقده الشهير لرواية بوليسيس في مجلة ذا دايال the dial، بطريقة جيمس جويس «الأسطورية» كسبيل للنجاة من فخ التاريخ. وفي عام 1929، أعلن يوجين جولاس Eugene Jolas، محرر الدورية الحداثية الشهيرة ترانزيشن Transition، أن «الحقبة التي كان فيها الكاتب يصور الحياة من خلال نفسه تقترب لحسن الحظ من نهايتها. فالفنان الجديد قد أقر باستقلالية اللغة».

إن التحول في مفهوم الاستقلالية شيء مهم من أجل فهم العلاقة بين الحداثة وما بعد الحداثة في الفن، وهو أيضاً مهم من أجل فهم النقد ما بعد الحداثي للحداثة. جاءت الفكرة الحداثية للاستقلالية من الفكر الكانطي، وارتبطت ارتباطاً وثيقاً بفكرة كانط عن الحرية والحقيقة. والاستقلالية تعني القدرة على التصرف وفق مبادئ محددة ذاتياً ومشكَّلة على نحو عقلاني وليس التصرف نتيجة دوافع غير عقلانية من الداخل أو نتيجة ضغوط ديكتاتورية آتية من الخارج. إنها تعني تجاوز النزعة المادية أو التاريخية في فضاء تشكل الحرية. وترتبط الاستقلالية، في الأخلاق الكانطية، بفكرة الأمر المطلق Categorical impertive، أي القاعدة غير المشروطة التي تقول بأن كل فرد حر طالما كان يتصرف وفقاً لمبادئ عامة تحترم الآخرين بوصفهم غاية في حد ذاتهم لا وسيلة من أجل غاية الفرد نفسه.

وبنقل فكرة كانط إلى الفن، نجد أن الفن هو غاية في حد ذاته وأنه يخلق عالمه الخاص ويقوم على قواعد داخلية لا تتبع أوامر أنظمة أخرى خارج ماهو جمالي، أي أوامر أنظمة خارجية كالسياسة والأخلاق والعلم والفلسفة.

مال النقد ما بعد الحداثي للاستقلالية الأدبية الحداثية إلى أن يأخذ أحد طريقين. الأول يتناول مكان الفن في الثقافة الشعبية، وعلى نحو خاص عملية «تذويب الاختلاف» dedifferentiation، حيث تنتحل الثقافة الاستهلاكية أشكال الفن الرفيع، وحيث تستوعب الثقافة الأدبية الرفيعة، على نحو تدريجي، طرق التعبير العامة للثقافة والشعبية وتعيد تشكيلها. أما الطريق الآخر فيتناول القواعد الأخلاقية لمسألة الاستقلالية، أي الإقرار بأنه إذا كان ثمن الاستقلالية هو الإنسحاب الجمالي من الارتباط التاريخي، فإن ثمن إضفاء النزعة الجمالية على الأشياء قد يفضي إلى انهيار الأخلاق والسياسة في الفن، أي الإسقاط المحفوف بالمخاطر للفن على التاريخ وتفسخه إلى أنواع من صناعة الأسطورة غير الواعية بذاتها، وهو ما ارتبط بالسياسات الفاشية الحديثة.

يعتبر المدافعون عن ما بعد الحداثة أن الارتياب في مفهوم الاستقلالية الحداثية يُعد اعترافاً أميناً بتواطؤ الفن مع المزاعم الثقافية لزمنه، كما يُعد علامة ترحيب بانهيارالهيمنة الثقافية لطبقة مترفة تحرص على الدفاع عن امتيازاتها في مواجهة انتشار الثقافة الشعبية والديمقراطية السياسية. ويرى هؤلاء المدافعون أن الاستقلالية الجمالية كانت طريقة تهدف إلى رفض أو احتواء المشاعر الراديكالية. ومن ثم، يمكننا النظر إلى هذه الاستقلالية الجمالية بوصفها متواطئة مع ذلك «القفص الحديدي للعقلانية»، الذي يشكل الثقافة البورجوازية من خلال استراتيجياتها وأخلاقها التي تهدف إلى السيطرة.

وقد قامت، بالمثل، معارك حول قضية التضمينات الأخلاقية لعملية الانتقال من الاستقلالية إلى النزعة الجمالية، ففي عالم تهيمن عليه التكنولوجيا، قد يبدأ الناس في إسقاط عوالمهم الجمالية الكاملة على التاريخ. ومن ثم تصبح العقيدة الفنية، في مجتمع علماني وحضري، برنامجاً لارتكاب المجازر والتعذيب والإبادة على نحو منتظم. ليس ثم غبار على المناداة بعقيدة فنية، ولكن ماذا عن عواقب هذه العقيدة إذا بدأت في الدعوة إلى هداية الآخرين إلى طريقها وراحت تعلن مزاعم عن قدرتها على خلق عالم استهلاكي خال من التوجيه الروحي أو التماسك العرفي؟ في الستينيات بدا أن الكتاب والفنانين أدركوا، على نحو مفاجئ، الإمكانية الفاشية التي تحملها نزعة جمالية متحررة. ورأى والتر بنيامين أن إسقاط نزعة رمزية جمالية متفسخة على

التـاريخ كـان هو السـبب في خلق المثـاليـات البـربرية لألمانيـا النازية. وفي أوائل الأربعينيـات، لاحظ كـارل بوبر Popper أن الفن المتخفي تحت رداء العلم والمتخذ هيئة الميتافيزيقا قد يفضي إلى تاريخية خطيرة، أي نزعة الكمال الجمالية كانت قصيدة أودن «الشـاعر والمدينة» The poet and the city (1963) وقصة بورخيس «تلون أوكبار، أوربيس تيرتيوس» Tlon, Uqbar, Orbis, Tertius (1964) ورواية إيريس ميردوخ The Flight from the enchanter(1956) ورواية فرانك كـيرمود The sense of an ending (1967) بعـضـاً من أوائل التـجارب الأدبية التي انتهت إلى أن الاتجاه المتزايد إلى كتابة نصـوص تتأمل ذاتها لم يكن مجرد انغماس في ألعاب لغوية. إن استراتيجيات هذا القص الذي صار يعرف «بالميتاقصة» قد تقوم بدور أخلاقي في عالم يهمل، على نحو متزايد وخطير، التفريق بين نظم القص المختلفة.

وجاء رد فعل الكتاب ما بعد الحداثيين تجاه المشاكل التي خلفتها مثل هذه الرؤى في اتجاهين : إما الانغماس في مبدأ الاستقلالية الجمالية على طريقة قياس الخلف reductio ad absurdum (أي البـرهنة على صـحـة المطلوب بإبطال نقيـضه أو على فسـاد المطلوب بإثبات نقيضه) وهو يعزل الفن كخيال مطلق أو الاستكشاف الواعي لطرق تحافظ على سحر الفن دون استسلام لفتنته على نحو خطير (على طريقة الواقعية السحرية والتأريخ القصصي وكتابات روائيين من أمثال كالفينو وسبارك وميردوخ وبينشون). كان صمويل بيكت، الذي تنطلق أعماله من الطريقتين معاً وتمتد على مدار فترة الحداثة في أوجها وما بعد الحداثة المبكرة، رمزاً مهماً في النقلة الجمالية من الحداثة إلى ما بعد الحداثة. ففي العالم الديكارتي التهكمي لبيكيت، يتوق الوعي البشري، المنفصل عن الماكينة المعطوبة التي هي الجسد، إلى الانسحاب إلى فضاء عقلاني أو جمالي خالص، حيث يُحتمل أن يصنِّف التماسك الداخلي الطبيعة من خلال اللغة في شكل دائرة أفلاطونية كاملة. فأعماله مليئة بالألعاب اللغوية وتنبثق الكوميديا فيها من الفصل بين قوة المسعى وعبث المضمون ولا جدواه. إن الافتتان بأنظمة مستقلة ومغلقة يعبر عن الاعتراف بغواية المنطق القياسي وعن السخرية من نقاط العجز فيه. وتحاول شخصيات بيكت في الثلاثية The Trilogy على نحو يائس ولكن بطريقة كوميدية، أن تصل إلى اليقين بأن الذات تفكير خالص، أي تحاول الوصول إلى حالة ديكارتية

خالصة. إنهم لا يفشلون في مسعاهم فحسب، لكن الجهد المبذول نفسه يدفع القارئ إلى الاعتراف بأن كل ما يتم استبعاده بوصفه «عديم القيمة» باسم مبدأ الاستقلالية الفنية يتصادف أن يكون هو نفسه كل ما نقدره بوصفه «الحياة». إن الوضوح لا يأتي من نسق في الإبداع الأدبي قائم بذاته، منشغل بتأمل نفسه على نحو حسابي لنسق الاستقلالية (مهما كانت غوايته)، كما إن نية بيكيت المعلنة في كتاباته كانت تتمثل في «العثور على شكل يستوعب هذه الفوضى». وقد أنتجت ما بعد الحداثة أشكالاً متعددة لذلك اللعب الفني، حيث تتأمل النصوص نفسها. وكما هو الحال في جماليات الحداثة، إن الموقف التعميمي الرافض لمجمل ما تم إنتاجه موقف خاطئ أشبه بالإصرار على اختيار وزن شعري بعينه. إن تبني الحداثة لمبدأ استقلالية النص قد يمثل احتقاراً أرستقراطياً للثقافة الاستهلاكية الفجة، وربما يمثل نصيحة نيتشه بأخذ جماليات التخييل بديلاً عن الحضور الميتافيزيقي. إن النفور والميل إلى السخرية قد يمثلان رفضاً لجماليات التخييل و وعياً بالمخاطر الكامنة للحضور الميتافيزيقي.

السياسة ونظرية المعرفة وما بعد الحداثة

ولكن كيف يدخل الاهتمام بمسألة الاستقلالية سياسة النقد ما بعد الحداثي للحداثة؟ أدرك مفكرو ما بعد الحداثة، مثلهم مثل فنانيها وكتابها، أن أحد تأثيرات التحديث هو أن المعرفة تُدخل التجربة في العالم وتشكلها ثم تتشكل بها على طريقة واعية وغير مسبوقة. وبمجرد إعادة تصور المعرفة من خلال مفردات تركيبية، قد لا تعود العقلانية مبررة في ذات هي، إلى حد ما، شفافة تجاه نفسها، وقد لا تُكشف الحقيقة عن طريق عقلانية قادرة على سبر أغوار الأسس التي قامت عليها. في هذا المناخ لما بعد الحداثة، ركز النقد على الفكرة الحداثية لاستقلالية الذات واستقلالية الميتاسرديات التي زعمت أنها تؤسس المعرفة بالوقوف خارج التاريخ. وتسجل ما بعد الحداثة أزمة كبيرة في الفهم الرومانتيكي الحديث للذات بوصفها تتأسس على ذاتية متكاملة تسعى إلى تحقيق تماسك داخلي كامل وعلاقة مُرضية مع العالم الواقع خارج الذات (ومثل هذه الأزمة كامنة في النقد الماركسي للمثالية الهيجلية وفي الهجوم الفرويدي على العقلانية وفي تفكيك نيتشه للميتافيزيقا وفي النقد ما بعد البنيوي لمسألة تمثيل الواقع). وتُعرف ما بعد الحداثة نفسها عن طريق التمييز بالتضاد مع أشكال

التفكير المبكرة للعقلانية والإمبريقية، فهي ضد المثالية الأفلاطونية التي تكمن الحقيقة فيها في فضاء شفاف من الأشكال المثالية، وهي ضد الانعكاسية الإمبريقية التي يظهر فيها العقل كجوهر شفاف كالزجاج، وهي أيضاً ضد المثالية الكانطية المتعالية التي تتحول فيها الذات التاريخية إلى أبنية ذهنية مطلقة، وهي التي تقدم المحيطات العامة للفضاء والزمن والهوية والشروط اللازمة للمعرفة.

ومن ثم يحل اللايقين ما بعد الحداثي محل الشك الحداثي. فإن كان من المستحيل التحرك خارج أدوات التحقيق أو الاستجواب (التي هي اللغة بشكل أولى) من أجل الاتصال بالحقائق في العالم، فلابد أن يحل الحوار محل الدياليكتيك (سقراطياً كان أم هيجلياً) وأن تحل «المحادثة» التأويلية محل دقه «المنهج» الديكارتي. ربما لا يكون ثمة موضوع عام للتحرر في السياسة، وربما لا يكون ثمة عدالة إجرائية خالصة تأتي من «زاوية نظر لا تنتمي لمكان ماس وتؤسس لخطاب المساواة وحقوق الفرد، وربما أيضاً لا يكون ثمة مفهوم معترف به على مستوى العالم لما هو «خير». كذلك لم تعد الليبرالية والماركسية، وهما الخطابان التحرريان للحداثة تستطيعان أن تطرحا نفسيهما بمفردات مقبولة على مستوى العالم. [...]

غير أن نقاد ما بعد الحداثة، من أمثال كريستوفر نوريس Norris وتيري إيجلتون Fagleton وجون جراي Gray، قدموا صورة مختلفة للمترتبات السياسية لما بعد الحداثة، حيث رأوا في استراتيجياتها معارضة ساخرة ومنحطة لخطابات التحرر السياسية الحقيقية. وتتطلب مثل هذه الخطابات إما مفهوماً للذاتية كشيء متماسك وقصدي أو فهماً للحقائق الثقافية والاقتصادية والسياسية، التي تستطيع أن توفر أساساً للاتفاق الجمعي على طبيعة الخير، وتمثل ما بعد الحداثة، في رأي هؤلاء، فشلاً مزدوجاً. فهي، من ناحية، تمثل مجرد رؤية سطحية أو عبثية لعملية القياس بالخُلف reductio ad absurdum (وهو قياس، كما ذكرنا من قبل، أساسه البرهنة على صحة المطلوب بإبطال نقيضه أو على فساد المطلوب بإثبات نقيضه) للمبدأ الليبرالي الكلاسيكي للحرية السلبية أو تتحول، من ناحية أخرى، إلى هيجلية جديدة مصابة بجنون العظمة، حيث تتحول الحرية الإيجابية ونموذج اكتشاف الذات داخل ممارسات المجتمع المدني إلى حتمية ثقافية صماء يكون المخرج الوحيد منها ولع نصي خال من

الحرية بدعوى المتعة أو إثارة اللذة لأغراض استهلاكية، أو ممارسة النقد بوصفه نوعاً من اللعب الحر. ينظر إيجلتون، في حقيقة الأمر، إلى ما بعد الحداثة على أنها نوع من الاضطراب المرضي المثير للاكتئاب يتأرجح بين قطبي الحماس المتنشي بالنص والولع بالصور المجردة الأشبه بالقص واللصق عن المدينة البائسة، وكلاهما معبر عن ذاتية لا مركز لها ومولعة بالحرية ولكن دون هدف محدد من وراء هذه الحرية في مجتمع قمعي يكبح الرغبة الجامحة لهذه الذاتية. وفي هذا التحليل، إذا كان النموذج الوحيد للحرية هو نوع من المعارضة الساخرة للحرية السلبية، حيث لم تعد الذات التي قد تجسد هذه الحرية السلبية موجودة، فإن «الاختلاف» الذي تتبجح به ما بعد الحداثة يصبح غاية في حد ذاته دون أي أهداف وراءه.

ما بعد الحداثة كنقد فلسفي

بقراءة مثل هذه المقاربات المتناقضة لما بعد الحداثة، لا يملك المرء إلا أن يتعجب ويتساءل عما إذا كان هؤلاء النقاد يتكلمون حقاً عن نفس الشيء. ومن هنا، لم يكن مدهشاً أن يعلن منظر اجتماعي بارز أن ما بعد الحداثة هي «أكثر الحركات الفكرية إصابة بالملل والضجر وأكثرها عقماً في التاريخ». وربما نستطيع إيضاح الأمر إذا اعتبرنا ما بعد الحداثة تنقسم إلى صيغتين قادمتين من أسس فلسفية منفصلة: صيغة قوية وصيغة هشة ولكل منهما ميلها التفكيكي ونزعتها القائمة على إعادة التركيب. لقد جاءتنا الصيغة القوية من قراءة ما بعد البنيوية لنيتشه، وأما الصيغة الهشة، فقد خرجت من القراءة التأويلية لهَيْدْجر. وعادة ما تركز الصيغ التفكيكية على نقد نظرية المعرفة الخاصة بحركة التنوير، بينما تركز الصيغ القائمة على إعادة التركيز على محاولة بناء نسق بديل للقيم. دعونا أولاً نتناول الصيغة «القوية» لما بعد الحداثة.

في عبارة شهيرة أعلن نيتشه في كتابه أصل الأخلاق Genealigy of Morals : «علينا من الآن فصاعداً، أعزائي الفلاسفة، أن نأخذ حذرنا من خطورة الخيال القديم للمفاهيم الذي افترض وجود ذات عارفة منزوعة الإرادة والألم والزمن. هناك فقط معرفة تقوم على المنظور الشخصي». وبهذا بدأ نيتشه أول نقد كامل لفكرة الحقيقة القائمة على أسس ولفكرة الذات العاقلة. يستتبع مثل هذا الموقف، بالنسبة لأنصار ما

بعد الحداثة في صيغتها القوية، أن تتخلى الفلسفة عن مزاعمها الخاصة بمكانتها العلمية وأن تعانق طبيعتها الحقيقية مثلها مثل الشعر والفن. وربما كانت أكثر العبارات اقتباساً في خطاب ما بعد الحداثة كله هو تأكيد نيتشه على أن الحقيقة هي ببساطة «جيش متنقل من الاستعارات والكنايات والتجسيدات التي تم تعزيزها ونقلها وتجميلها شعرياً وبلاغياً». وكماهي الحال مع «العملات النقدية المعدنية التي فقدت صورها»، فقد تم محو الأصول التاريخية للحقيقة وتم تغطيتها ببلاغة الموضوعية والميتافيزيقا. أما فيما يتعلق بالعقل البشري، فإن الشيء العقلاني الوحيد الذي نعرفه هو ذلك العقل الصغير الذي نملكه . إن الذي يفسر العالم هو احتياجات الإنسان وليس عقله، والحقيقة ببساطة هي «الرغبة في السيطرة على تعددية الحواس والرغبة في تصنيف الظواهر في مقولات محددة».

وهكذا تميل ما بعد الحداثة التفكيكية، في صيغتها القوية، إلى مناصرة«المنظورية perspectivism على طريقة «الاختلاف» المطلق، وتنزع إلى تفضيل مذهب «الإسمانية»nominalism على التصنيف. كما انها تميل إلى النفور من «الكليات» لأنها تؤدي إلى نزعة طوباوية خطيرة من شأنها أن تُشرِّع لهذا العالم على أساس حلم فارغ للمستقبل. ويفضل المدافعون عن هذه الصيغة الأداء والبلاغة على الاكتشاف والحقيقة. وبما أنهم يقبلون بعدم تكافؤ كل ألعاب اللغة، فإنهم أيضاً يروجون لتفضيل «الفعل السياسي المحدود» على السياسة القائمة على الإجماع أو السياسة الثورية. ويتمثل النموذج الأبرز لهذا الموقف في رفض ليوتار لإمكانية أي معرفة تستند إلى سردية كبرى من نوع ما. إن سعي حركة التنوير إلى مثل هذه «السرديات الكبرى» يمثل تجلياً لإرادة القوة. وقد فرض الإنسان على الحاضر، من خلال سعيه للسيادة على الطبيعة، مستقبلاً خيالياً يسوده العدل الكامل والحقيقة والحرية. وربما يكون الرفض ما بعد الحداثي لحركة التنوير مرادفاً لرفض البروميثيوسية الرومانتيكية الحديثة ومرادفاً أيضاً لرفض «عزاء أشكال الخير والإجماع على ذوق نسمح بالمشاركة الجمعية في الحنين إلى ما يصعب الحصول عليه».

قد يُعتبر ريتشارد رورتي، مثل ليوتار ـ ما بعد حداثياً ينتمي إلى الصيغة القوية لما بعد الحداثة. ورغم أن رورتي يشارك ليوتار في نزعته المعادية لأشكال تمثيل الواقع

وفي نقده للأسس الميتافيزيقية، فإنه يبدو أقل ثقة بشأن التأثيرات الاجتماعية لنزعة النصية ما بعد الحداثية. وهو يرى في المنظر الساخر، الذي يجد متعة بالغة في ألعاب لغته التجريبية، دافعاً وحافزاً لخياله الخاص، وهو الأمر الذي يتحقق على حساب الالتزام الأخلاقي والتضامن مع إخوانه من البشر. ويرى رورتي أن الأجندة السياسية للنقد ما بعد الحداثي جهد ضائع لأن نزعتها النصية تلتقي مع المثالية التي تزعم أنها تعمل على الإطاحة بها. وكانت تلك المثالية أيضاً نوعاً من صرف الانتباه عن الإصلاح الإجتماعي التدريجي، الذي كان الماكينة الحقيقية للتقدم. وبينما يمثل الإجماع، في رأي ليوتار، قيمة مهجورة غير قابلة للنمو ولا تصلح كأساس لنظرية العدل، يرى رورتي أن علينا أن نبحث عن حس جماعي لا يقوم على النظريات ويتحقق من خلال المفردات المشتركة بين عامة الناس عبر «طرق جميلة للتوفيق بين المصالح وليس عبر طرق متعالية تفصل المرء عن مصالح الآخرين». ويشترك كل من ليوتار ورورتي في الرفض النيتشوي للأسس الميتافيزيقية وميتاسرديات الحقيقة. ولكن بينما يرى ليوتار أن ذلك يستتبع صيغة مجزأة للحرية السلبية، يرى رورتي أن هذا يتطلب إعادة تركيب الإجماع الاجتماعي دون اللجوء إلى مفردات نهائية أو ضمانات معرفية.

إن الشيء الذي يجعل من رورتي «ما بعد حداثياً قوياً»، رغم دفاعه عن الإجماع كأساس للديمقراطية، هو إصراره ذو النزعة النصية على إمكانية تحول المجتمع وتغيره دون اللجوء إلى العنف، وذلك من خلال صيغة جمالية للهندسة الوراثية تحدد فيها المفردات، وليس الجينات، نوع الحياة الذي نود أن نحياه، وبدلاً من البحث عن دليل علمي أو يقين ميتافيزيقي أو حتى عن تحليل بنائي للظلم الاجتماعي، علينا أن ندرك أن السبيل إلى الارتقاء بهذا العالم يكون من خلال التغيير الاصطناعي ومعالجة المفردات اللغوية. يقول رورتي : «تكمن هذه الطريقة في إعادة وصف الكثير والكثير من الأشياء بطرق جديدة حتى نستطيع أن نخلق نمطاً من السلوك اللغوي يستطيع أن يغوي الجيل الصاعد بأن يتبناه، وهو ما قد يدفع أبناء هذا الجيل إلى البحث عن أشكال مناسبة من السلوك غير اللغوي». ورغم أن رورتي ينأى بنفسه عن ما بعد الحداثة **«القوية»** في نشرها لبلاغة الرفيع والمتعالي، فإن استخدامه الخاص (الذي لا يخلو من

بعض التعالي) لجمالية الجميل لا تزال تضعه في المعكسر ذي النزعة النصية.

وكما يجوز اعتبار نيتشه الأب المؤسس لما بعد الحداثة «القوية»، فإنه أيضاً يجوز اعتبار تراث مارتن هايدجر وتراث التأويلية النابع من فلسفته الخاصة المسماة «الكينونة في العالم» Being-in-the-word نقطة الانطلاق المهمة لما أشرت إليه باسم ما بعد الحداثة «الهشة». وعلى عكس ما بعد الحداثة العفية، قد تقبل الصيغة «القوية» باحتياج الإنسان إلى الاحتماء بالسرديات الكبرى، على الرغم من أن مؤيديها يرفضون شرعية الأمور أحادية السبب ويصرون على أن المعرفة تتحقق في ممارسات ثقافية محددة.

وتتباين آراء مؤيدي ما بعد الحداثة التفكيكية «الضعيفة» في تقييم «مشروع التنوير»، لكنهم يميلون إلى الاتفاق على أن الالتزام الحديث بالعدل والتحرر لا يتطلب أساساً ميتافيزيقياً. ويميل نقدهم إلى التركيز على الشكلية العقيمة للفكر العقلاني ونموذجه المغلوط عن الحرية الشريدة. وعلى الرغم من أنهم يعارضون على نحو بديهي، المحاولة الديكارتية لفصل العقل عن العادة والجسد والتراث، فقد يرغبون أحياناً في الإبقاء على نموذج الذات المتسامية وغير المتجسدة كمبدأ ضابط للبحث المعرفي. ومعنى ذلك أنه لم يتم التخلي تماماً عن «الرؤية من لا مكان»nowhere view from بوصفها مبدأ ضابطاً، لكن هذه الرؤية مجردة بكل تأكيد من مزاعمها بالتسامي، ويتم تقديمها بوصفها قدرة الذات المتجسدة على أن تسقط نفسها، على نحو خيالي، على ذوات أخرى متجسدة في العالم. ولذلك تصبح الرواية، بالنسبة لمعارضي النزعة الكانطية وأصحاب النزعة الجمالية الهشة مثل مارثا ناسبوم Nassbaum، الطريق الأفضل لممارسة فلسفة أخلاقية بدلاً من محاولة الوصول إلى فهم أخلاقي عبر الإجرائية المجردة للأمر المطلق ويتحاشى أنصار ما بعد الحداثة الضعيفة الغواية الطوباوية «للمنظورية» القوية الخاصة بمسألة «الرؤية من كل مكان» Vieu from everyhare والذاتية المتقلبة والسائلة fluid التي تدعمها. لكنهم يصرون على أن كل أشكال الفهم مرتبطة بموقف وسياق محددين.

تتصف الحداثة، في رأي هايدجر بإنكارها لفكرة «الكينونة في العالم». يقول: «في توضيحنا لمسألة الكينونة في العالم بينا أن الذات المجردة لا تتحقق دون عالم توجد

فيه». ويتضح تأثير هايدجر على ما بعد الحداثة التفكيكية الضعيفة، كأكثر ما يكون، في أعمال هانز جورج جادامير Hans georg gadamer الذي يقول في كتابه **الحقيقة والمنهج** Truth and Method الصادر عام 1960 بأنه لا يمكن أن تكون هناك نقطة أرشميدية خارج الثقافة نستطيع من خلالها تحقيق «معرفة موضوعية». إن عملية الفهم تتحقق على نحو كامل من خلال علاقتها بالمنظورات (أو «التحيزات») الآتية إلينا من تراثنا الثقافي. والمعرفة الناقدة هي ببساطة الاعتراف الجزئي بوجود تحيزات محددة، وذلك عن طريق التعرض لأشكال الوعي النسبي بالآخر تسمح للمرء باستعادة الذات التي توسعت من خلال اندماجها مع طرق أخرى (متحيزة) للنظر في الأمور. وبذلك يصبح التحيز الشرط الأساسي للتنوير رغم أنه لا يمكن معرفة العالم أو الذات على نحو نهائي.

العلم والأدب والنقد الأدبي

إن الانحراف الأحدث، وربما الأكثر حتمية، للنقد ما بعد الحداثي لنظرية المعرفة، أي التحرك من الاستقلالية إلى النزعة الجمالية يكمن في دخول الحقل المعرفي في شكل العلم. وأقول «الأكثر حتمية» لأن العلم لابد أن يمثل الحصن الأخير للحداثة، وقد رأى بعض المعلقين أن ما بعد الحداثة تمثل محاولة لإنهاء الهيمنة المعرفية للعلم. وفي المجال الذي ينظر إليه ما بعد الحداثيون على أنه «حروب الثقافة» ويفضل العلماء أن يسموه «حروب العلم»، تواجه النظرية الجمالية ما بعد الحداثية أكثر خصومها شراسة حتى الآن. ونقصد بذلك النزعة العلمية التي جددت شبابها وعززها حديثاً علم الأحياء الجزيئي كما عززها الزعم بأن علم الوراثة بإمكانه أن يفسر كل شيء من الطريقة التي نختار بها شركاءنا في الحياة إلى الطريقة التي نستخدم بها اللغة والأسباب التي تجعل الأمم تذهب إلى الحروب. والشيء الغريب هنا هو أن ما بعد الحداثة تشترك في بعض الوجوه مع هذه النزعة العلمية. فقد قام كلاهما بتفكيك الوعي ذي النزعة الإنسانية، كما ترك الاثنان أسئلة أخلاقية (شرعية) عن طبيعة المسئولية الإنسانية دون إجابة. بيد أن شقاقاً عميقاً يقوم الطرفين. فلم يأت حنق علماء مثل لويس وولبيرت Wolpert وريتشارد دوكينز Dawkins وألان سوكال Sokal من النقد الرومانتيكي التأويلي ذي النزعة القيمية الموجه إلى النزعة العلمية (وهذا شيء قديم

يعود إلى اتهام شيللر لميكانيكا نيوتن بأنها أغرقت العالم في مدار رتيب مجرد من القيمة، وتجد النقد نفسه الآن عن طريق عبارات القلق بشأن الحاجة إلى وضع ضوابط أخلاقية على الهندسة الوراثية) بقدر ما جاء نتيجة النقد ما بعد الحداثي الراديكالي لجوهر الأسس المعرفية للعلم.

ويشترك علماء اجتماع العلم مع ما بعد الحداثيين في زعمهم ليس فقط بالتعين الثقافي والأيديولوجي للمعرفة العلمية ولكن في زعمهم بعدم إمكانية إثبات أي واقع تؤكده الأدلة والمزاعم العلمية. فالنظرية العلمية قد تكون دقيقة من الناحية الإمبريقية دون أن تقوم بالضرورة بوصف العالم على الإطلاق. إن الخطابات العلمية تستخدم استعارات من اللغة اليومية التي هي متشربة بالميول الأيديولوجية وظلال المعاني الموحية. وقد كانت فكرة استقلالية الفن كنوع فريد من الخبرة شيئاً مركزياً في المعارضة الرومانتيكية الحديثة للتفكير الحسابي للعلم. ومرة ثانية، تكون الاستراتيجية الأساسية لما بعد الحداثة هي نزعة إضفاء الطابع الجمالي على الأشياء، حيث يتم تقديم العلم كنوع من الخيال وكأنه أيضاً «جيش متنقل من الاستعارات».

وما كان ليوتار لينجذب، حتى ولو على نحو غير مباشر إلى التفسير الراديكالي لنظرية المعرفة الخاصة بالعلوم الجديدة New Siences في العشرينات إلا لكي يعزز حجته للتحول ما بعد الحداثي في المعرفة، وهو التحول الذي يرفض الشك الحداثي لصالح اللايقين ما بعد الحداثي ذي النزعة الجمالية. والحقيقة أن حجة ليوتار تعتمد على استخدام العلم الجديد من أجل إضفاء شرعية على رؤيته الخاصة بنهاية شرعية العلم ومثل هذه الخطوة تسمح له بإضفاء الطابع الجمالي على العلم. ثم تعطيه الفرصة كي يقول بأن العلم هو، أولاً وأخيراً، العلم. ومثل هذا الأمر يمنح شرعية للنزعة الجمالية ما بعد الحداثية، الأمر الذي يعطي ما بعد الحداثة سلطة العلم المستعارة على أساس أن المعرفة الجمالية كانت دائماً النوع الوحيد من المعرفة الذي نستطيع أن نملكه. ورغم كل هذا، فإن ليوتار لا يكتفي باستخدام العلم لإكساب حجته بنهاية العلم بعض الشرعية. إنه لا يزال يعمل بشكل ضمني على إيجاد نموذج متطابق للحقيقة (رغم أنه ينكر إمكانية ذلك) بحثاً عن لغة تكتسب المصداقية لأنها تعكس الواقع الخارجي الذي نسميه «الطبيعة»، ولكنها «طبيعة» أعيد تركيبها بما يجعلها غير محددة بشكل جذري.

ولم يكن من المدهش أن يبدي النقد الأدبي تجاوباً كبيراً مع هذه الأفكار. ولكن كانت دائماً هناك مشكلة في أن النقد الأدبي محاصر بين الرغبة في أن يكون «علمياً» من ناحية وبين الرغبة في تناول النص كموضوع في العالم والدافع إلى أن يكون حاسماً وقاطعاً بطريقة مبدعة، من ناحية أخرى. وكانت هناك أيضاً الرغبة في النظر إلى النص كتعبير ذاتي لوعي متفرد له مقاصده. ولا تزال هناك مشكلة بشأن اختزال الوعي إلى كيان متاح لإجراءات البحث «الموضوعي». إن الحل البراجماتي الذي تقدمه ما بعد الحداثة مفيد لأنه يتغلب على أسئلة كثيرة بشأن العقل وإشكاليات أخرى أكثر تحديداً عن طبيعة المعرفة الناقدة أو عن إمكانية وجود «شرعية في التفسير»، وهو ما لن يكون نتاجاً للنزعة العلمية الاختزالية. فإذا كنا لا نستطيع إرساء أسس لتصديق أن أحد التفسيرات أكثر «صحة» من الآخر، فإن بإمكاننا أن نزعم أن النص أكثر فائدة لمجموعة من الأهداف دون مجموعة أخرى، ثم نسعى إلى قراءة «استراتيجية» (سياسية أو أخلاقية أو اجتماعية). وربما نصدر حكمنا على النص في ضوء أدائه للوظيفة التي نطلبها منه، وبالتالي نستبعد قضية ما إذا كان من المناسب. في المقام الأول، أن نطلب منه تلك الوظيفة المحددة. وربما تلخص هذا الموقف عبارة لستانلي فيش Stanley Fish جاء فيها أن «التفسير ليس هو فن الشرح بل هو فن التركيب. فالمفسرون لا يفكون شفرات القصائد بقدر ما يصنعونها صنعاً» إن المعرفة هي فن الابتكار وليست علماً للاكتشاف.

ومن الغريب أن المرء قد يقول بأن الميل تجاه النسبية قد لقي دعماً كبيراً لأنه يشبع الرغبة في إعطاء النقد الأدبي دوراً سياسياً واضحاً في العالم. وعلى الرغم من أن النسبية والتسييس يبدوان متناقضين من حيث طبيعة كل منهما (في أن النسبية لابد أن تتخلى عن التمييز الماركسي بين «الحقيقة» و«العلم» و«الإيديولوجيا» ولأن الموقع الهامشي لا يستطيع أن يزعم لنفسه قدراً من الحقيقة أكبر من كونها حقيقة معيارية)، فإن الادعاء الآن هو أن النسبية على الأقل تجعل النتيجة بين الطرفين متساوية. وسوف يحدد كل من الأداء والبلاغة (وهي من مفردات رورتي الجديدة) المردود من وراء ذلك. ومعنى أن نكون أصلاء جديرين بالثقة في هذا الظرف ما بعد الحداثي هو ببساطة أن نعطي امتيازاً ما للقراءة التي تناسب أهدافنا وأن نقر بخيالية كل النماذج التفسيرية.

إننا لا نستطيع، من داخل منطق اللاتكافؤ، تقييم ألعاب لغة أخرى عبر شروط لغتنا. وسوف تمثل أي محاولة للفهم ذي النزعة الإنسانية القديمة تصنيفاً إمبريالياً للآخر داخل أبنية رغبتنا، وإذا كنا لا نزال نرغب في ممارسة «التنظير» فبإمكاننا أن نمارس نظرية ما بعد الحداثة بوصفها لعبة من ألعاب العلم الزائف. مفترضين أنها لا تقبل التفنيد أو الإثبات. ويمكننا أيضاً أن نقلع عن مسألة الشك الصعبة بوصفها نضالاً ذا نهاية مفتوحة وأن نسعى بنشاط نحو عدم تأكيد المقدمات والافتراضات في ضوء النص الذي أمامنا أو التاريخ الذي خلفنا. وكل ما نفعله هو ببساطة الاستمتاع بفنية الأنماط أو النماذج التي نصنعها.

ولعله أقرب إلى الكاريكاتير أن نمارس ما بعد الحداثة في واحدة من أفضل ألعابها، ونقصد بذلك لعبة قياس الخلف ولعل هذا هو السبب في أن الضرورة النقدية الآن، بالنسبة للمشتغلين بالأدب والفلاسفة والمنظرين السياسيين، هو أننا يجب أن نتعلم من دروس ما بعد الحداثة كيف نجد مخرجاً من الظرف ما بعد الحداثي. فالنقد الأدبي لا يمكن أبداً أن يكون «علماً» دقيقاً، كما أنه ليس نشاطاً خيالياً مثل «الفن». وقد علمتنا ما بعد الحداثة أهمية «الاختلاف» وخلفت ميراثاً مهماً لكل من ما بعد الكولونيالية والنسوية وأشكال النقد السياسي الأخرى. بيد أن مشروعها المعرفي المحدد قد وصل إلى طريق مسدود وليس ثمة أمل كبير في البقايا. إن المخرج من ما بعد الحداثة، بالنسبة للنقد الأدبي، يكمن في مكان ما في المسافة المستبعدة بين مفاهيم الاستقلالية ونزعة إضفاء الطابع الجمالي على الأشياء والعلم والفن. مجمل القول أن المخرج يكمن في قدرتنا على الاستمرار في التمييز بين هذه الأنظمة orders دون أن نتبنى نزعة جمالية ساذجة أو نزعة علمية إمبريالية. ويتمثل المخرج في إدراكنا للحاجة إلى أن نحافظ على بعض التمييز بين القصدي والطبيعي من الأشياء، وفي مقاومتنا المستمرة للوقوع تحت غواية الخلط بينهما.

عن مجلة **أوان** العدد العاشر 2005، ترجمة شعبان مكاوي.

6. مَا بَعْدَ الحَدَاثَة والنَّقد الايديُولُوجِي

جورج لارين

سأحلل ما بعد الحداثة من جهة علاقاتها المعقدة والغامضة بتصور الإيديولوجيا. وليس في هذا تعسفاً على الإطلاق، ذلك أنه من الممكن إثبات أن نقد الإيديولوجيا هو المحور لمعظم النظريات الممثلة للحداثة. وليس مدهشا أن ما بعد الحداثة تثير السؤال بصراحة عن تصور الإيديولوجيا بوصفها جزءاً من هجومها الكوكبي ضد مفاهيم أو تصورات عقل التنوير والحقيقة التي تتسم الحداثة بهما. ولكن قبل تحليل هجوم ما بعد الحداثة على الإيديولوجيا يكون من الضروري باختصار تحديد ما نفهمه من مصطلح ما بعد الحداثة لأنه لا توجد إجابة واضحة وسهلة على هذا السؤال.

من الجانب الأول، تتعلق ما بعد الحداثة بالتطور الإستيطيقي الجديد والأشكال أو الصور الفنية، وأيضاً بعض الموضوعات الأساسية المطورة بواسطة ما بعد البنائية عند ميشيل فوكو وجاك دريدا مؤكدا على الخطاب بوصفه ظاهرة مركزية بالنسبة للحياة الاجتماعية، وعدم الثقة في كل أشكال الضرورة أو الماهوية، والرد، والريبية حول استقلالية الذات وعن وجود الحقيقة المطلقة كمقدمات مباشرة لهم. والتشاؤم والنسبية المنبثقة في فلسفة شوبنهاور، وفلسفة نيتشه هما مقدماتها البعيدة جداً.

ومن الجانب الثاني ما بعد الحداثة هي ظاهرة ثقافية تتجاوز كل أشكال التعبير الثقافية والفنية الجديدة أو مبادئ فلسفية جديدة للتحليل الاجتماعي. كما أوضح هارفي بجدارة، ما بعد الحداثة هي بناء جديد أو نوع من الشعور. هي طريقة أو أسلوب خاص للخبرة، والتأويل والتفسير، والوجود في العالم الملغم بمشاعر الحداثة.

ووفقا لهذا الرأي: مابعد الحداثة هي نوع من التغير الثقافي بدأ حوالي 1972 مرتبطا ببعض التغيرات السياسية والاقتصادية في تطور النظام الرأسمالي، ودخول

أسلوب جديد من الخبرة في الزمان والمكان. ما بعد الحداثة تمثل نوعا من رد الفعل على الحداثة. وتؤكد الحداثة على التقدم المخطط أو المستقيم، والتكنولوجيا، والعلم الموضوعي، ولاعقل، وتمتاز ما بعد الحداثة بالنسبية والتجزئة والاختلاف والمغايرة. ويكون عدم الثقة في الحقائق المطلقة وما بعد الأحاديث أو جملة الخطابات المطبقة عالميا. وبشكل خاص تلك الخطابات التي تنادي بالتحرر الإنساني.

والعالم بالنسبة لما بعد الحداثة لا يمكن تمثله في جملته، وليس للتطور التاريخي معنى عام أو عالمي. والأفراد أنفسهم هم أيضاً متشرذمون متفرقون غير قادرين على أن يصمموا ذاتهم أو يصنعوها في الزمان. فالتاريخ ليس له معنى وليس له مستقبل عند الأفراد.

بالتأكيد أفكار فوكو هامة بالنسبة لتطور ما بعد الحداثة، وتأثيرها يمكن أن يكون ملاحظا بطرق مختلفة ودرجات مختلفة في عمل جان فرانسوا ليوتار وجان بودريار. وتثير ما بعد الحداثة تساؤلات على قدرتنا في أن نصل لحقيقة ليست متعلقة بخطاب معين، وتشكك في وجود العلاقات الاجتماعية الأساسية والتناقضات، ويصبح الحكم الأبستمولوجي المتضمن في نقد الإيديولوجيا مستحيلا. وبالرغم من ذلك ليوتار وبودريار هما تماما مثل فوكو يبدءان من أوضاع منغلقة أو مترابطة جدا مع الماركسية، ومتأثرة كثيراً بتفكير ألتوسير وهو موضع تقدير في أعمالهم المبكرة وهذا هو السبب في أنهما لم يكونا من البداية ضد استعمال التصور النقدي للإيديولوجيا، ولكنهما فصلا أنفسهما بوعي عنه في تطورهما العقلي اللاحق».

جورج لارين : **الايديولوجيا والهوية الثقافية**
القاهرة، مدبولي 2002.

7. مَا بَعْدَ الحَدَاثَة وخَلفِيَّتُهَا الفَلسَفِيَّة

سان هاند

ذكرت من قبل أن هناك حركتين، وهما الحداثة والماركسية، لا يمكن الاستغناء عنهما إذا أردنا أن نفهم ماهو المقصود بمصطلح ما بعد الحداثة. وفي دراسة للحركة الأولى منهما وهي «الحداثة»، سعيت إلى وصفها من خلال جزء من التاريخ الذي طرحته «ما بعد الحداثة» أو أوحت به، وكذلك بالمثل من خلال المواقف النقدية الشهيرة التي ساعد هذا التاريخ على إفرازها. أما التعرف على المصطلح الثاني، ألا وهو الماركسية، فهو النقطة التي عندها نحتاج الآن أن نضيف إليها ما بعد الحداثة، من زاويتين، أولا كوجهة نظر عامة عن التاريخ، وثانيا، كممارسة فلسفية محددة تثير ردود أفعال متزايدة إلى أبعد الحدود ليس على الأقل من جانب المفكرين المفعمين بالروح الماركسية بل بشكل أكثر عمومية من قبل الأنماط «الهيجيلية» Hegelian في التفكير والتقييم. وعند هؤلاء النقاد ما بعد الحداثة ليست هي المحصلة الزمنية والفكرية الناتجة عن التراكيب الحداثية. فعلى العكس نجد أن ما بعد الحداثة تُوصف على أنها انسحاب أو تراجع عن الطموحات الفكرية والمضامين السياسية لأشكال التحليل المعدة مسبقا، والمصممة للاتجاه نحو التخيل أو الارتباط بالتصور المجمل للعلاقات الحيوية. ومثل هذه الفلسفة المجملة هي فلسفة ضرورية للناقد الماركسي، على اعتبار أنها تمثل الثقل الفكري المقابل لمجمل الاقتصاد الرأسمالي للمجتمع الحداثي المتأخر. فالقوانين التي تحكم تطور المجتمع والفكر الإنساني، لا يكشف عنها سوى طرح برنامج كامل ومفصل تماما ومستقل في روحه عن التغيير والتناقض، في صيغة متكاملة من التحليل المادي والجدلي.

وبعيداً عن رؤية لما بعد الحداثة على أنها تزودنا بهذا الكمال والاستقلالية، فإن التحليل الماركسي كثيراً ما يدينها ويشجبها على اعتبار أنها مجرد ناتج ثانوي من مخلفات المجتمع الرأسمالي المتأخر. فهي تشبه من إلى الحد الذي تركز فيه على هذا المعنى من عدم التأكد نفسه، وتتبع هذا المعنى باعتباره الخيط الذي يقود إلى خارج

المتاهة الفلسفية لوضع الحداثة أو حالتها. وفيما عدا ذلك، وفقا لملاحظات «جيمسون» المدمرة، ربما تتحول ما بعد الحداثة مع ذلك ليس عن أن تكون متاهة، لكن ربما تتحول إلى مجرد مركز تجاري للتسوق.

سان هاند: فلسفة ما بعد الحداثة ضمن كتاب:
مستقبل الفلسفة في القرن 21. سلسلة عالم المعرفة
رقم 301 (2004، ص 146-147).

8. مَا بَعْدَ البِنْيَوية ومَا بَعْدَ الحَدَاثَة

جورج لارين

لقد أثبتنا على التو أن بعض جذور مابعد البنيوية وما بعد الحداثة مشتقة من تفكيك إشكالية البنيوية وبشكل خاص في تلك السمة الماركسية. وكثير من مبدعي ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة بدءوا كماركسيين، حيث اجتذبتهم بشكل ظاهر مقدمات النظرية الألتوسيرية ضد الحتمية وضد الرد ونقد ألتوسير للماركسية التقليدية، ولكنهم حولوا أدواتهم النقدية المكتسبة بشكل جديد ضد ألتوسير نفسه، وبدءوا عملية النقد المذهبي، والتفكيك وبهما تم تجاوز الماركسية. وهذا هو السبب الذي جعل لغة ما بعد البنيوية في معانيها وبنائها الداخلي تحمل أثر الإشكالية البنائية الألتوسيرية، ولدينا الماركسية بوصفها ضرورة، إذا كان السلب موضوع الدلالة.

والخط الفاصل بين ما بعد البنائية وما بعد الحداثة هو أبعد ما يكون عن الواضح التام، ومن المؤكد أنهما يشتركان في عدد جيد من المقدمات والمبادئ، فمثلا تركيز الخطاب على الحياة الاجتماعية، والشك النسبي في الحقيقة، والبناء غير المطرد للذات وهكذا. فمصطلح ما بعد الحداثة عند بعض المفكرين مثل بوني وراتنس يجب أن يكون في الأساس مطبقا فقط على بعض المشاريع الإستاطيقية الجديدة المعاصرة التي هي رد فعل ضد بعض صور الحداثة في الفنون، بالرغم من أنهم يسلمون أنه من الصعب تحديد المصطلح بهذه الطريقة فقد أعطوا الحق في ممارسة المصلطح التي اتسعت

في الحـال لتـغطي تطورات مـا بعـد البنائيـة في الفلسفـة ونظرية الأدب والعلوم الاجتماعية.

وبدون إنكار التداخلات الهامة فإنني أقترح أنه من المفيد الاحتفاظ بالتمييز بين مـا بعد البنائيـة ومـا بعـد الحداثة. وفي تقـديري أن مـا بعد البنائيـة تنطبق على أولئك المبـدعين مـثل فوكـووهنديس وهرست ولاكـليـو ومـوفـييـه، وهم لا يفككون الواقع الاجتماعي إلى صـور شـذرية ورموز أو إشارات. ومـا زالوا يعتقـدون أنه من الممكن بالنسبة لتنوع الذات الجمعية أن تكون مكونة بشكل سياسي بواسطة الخطابات التقدمية التي تقاوم القوة أو تقاوم السلطة التي تهدف إلى الاشتراكية. ومن ناحية أخرى، ما بعد الحداثة وصف ينطبق على أولئك المبدعين مثل ليوتار وبودريار الذي لم يعد لديهم أمل في أن تغيير المعنى كاملا يـمكن أن يكون محاولة أو اتجاها إلى تفكيك الواقع في صـور simulacra، لذلك بـمعزل عن مقتهم العام لكل صور التسلط أو الطغيان وكل نظريات مدعية بالحقيقة الكلية أو العالـمية لا يعتبرون أنها جديرة بالانشغال بأي شكل من صراع التحـرر. وفي الحقيقة هم يشككون في كل خطابات التحـرر، ويفضلون قبول سمة مجتمع الفوضى والتطرف، حيث لا توجد قوة بوصفها واقعا أكثر من هذا، بينما بالنسبة لما بعد البنيوية نقد الإيديولوجيا يحل محلها خطاب التمفصل الذي يخلق أوضاع الذات الفعالة بشكل إيديولوجي. وبالنسبة لما بعد الحداثة نقد الإيديولوجيا حل محله نهاية الإيديولوجيا.

جورج لارين : **الإيديولوجيا والهوية الثقافية**

ترجمة فريال حسن خليفة ـ مكتبة مدبولي القاهرة 2002 ص 169-170.

9. البَحْثُ عَمَّا بعدَ الحدَاثَة

ستيفن بست؛ ودوغلاس كيلنر

على مدى العقدين الماضيين سيطرت النقاشات ما بعد الحداثية على المشهد الثقافي، والفكري، وفي كثير من الحقول وعبر العالم، هذا وقد برزت المناظرات الجدالية من نظرية الجمالية والثقافية حول ما إذا كانت (الحداثة) في الفنون قد ماتت، أم أنها لم تمت، وحول نوعية الفن (ما بعد الحداثي) الذي جاء بعدها. ففي الفلسفة انفجرت المناقشات بشأن ما إذا كانت تقاليد الفلسفة الحديثة قد انتهت أم لا. وهكذا بدأ الكثيرون يحتفلون بفلسفة (ما بعد الحداثة) الجديدة المرتبطة بكل من نيتشه، وهيدغر ودريدا ورورتي وليوتار وآخرين.

وفي آخر الأمر فإن الهجوم (ما بعد الحداثي) أثمر نظريات اجتماعية وسياسية جديدة، ومحاولات نظرية أيضاً، وذلك لتحديد الجوانب المتعددة الأوجه لظاهرة (ما بعد الحداثة) نفسها. فالمدافعون عن (ما بعد الحداثة) ينتقدون بعنف الثقافة التقليدية، والنظرية التقليدية، والسياسات التقليدية في حين يحجم المدافعون عن تقليد الحداثة، إما بواسطة تجاهل المتحدي الجديد، أو بشن هجوم عليه بالمقابل، أو بواسطة بذل محاولة للتلاؤم معه والاستيلاء على الخطابات، والمواقف الجديدة.

إن نقاد منعطف (ما بعد الحداثة) يحاججون بأنها إما هي موضة عابرة واختراع المثقفين الخادع من أجل البحث عن خطاب جديد، ومصدر للرأس المال الثقافي، أو هي ايديولوجية محافظة أخرى تحاول أن تحط من قيمة نظريات، وقيم الحداثة التي تنشد الخلاص. ولكن انبعاث خطابات(ما بعد الحداثة) وإشكاليات (ما بعد الحداثة) يثير القضايا التي تقاوم الطرد السهل أو الدمج التبسيطي ضمن النماذج المؤسسة سابقاً. بسبب الخصومات (ما بعد الحداثية) المتشعبة سنقترح القيام بشرح وفرز الاختلافات الموجودة بين روابط نظرية (ما بعد الحداثة)، وتحديد مواقعها المركزية، وأفكارها. وحدود قصورها وكما سنرى فإنه لا توجد هنالك نظرية (ما بعد الحداثة) موحدة ولا

توجد ثمة حتى مجموعة من المواقف المتماسكة، وبالأحرى، فإن الإنسان يصطدم بالتنوع بين النظريات التي غالباً ما تجمع من غير تمييز وتوضع في خانة (ما بعد الحداثة) وبتعددية مواقف ما بعد الحداثة المتصارعة في الأغلب. وكذلك فإن الفرد يصطدم بعدم صلاحية فكرة (ما بعد الحداثة)وبقلة التنظير لها، وذلك في النظريات التي تتبنى مثل هذه المصطلحات من أجل توضيح بعض الكلمات المفتاحية في داخل عائلة مفاهيم (ما بعد الحداثة) فإن من المفيد التميز بين خطابات الحديث وما بعد الحديث، ففي البداية ينبغي علينا أن نميز بين الحداثة التي صيغت كمفهوم العصر الحديث، وبين (ما بعد الحداثة) كاصطلاح مرحلي لوصف المرحلة التي تلي - على نحو مزعوم - الحداثة، هنالك خطابات كثيرة للحداثة، كما أن هنالك بالتالي خطابات كثيرة لـ (ما بعد الحداثة) والمصطلح يشير إلى تنوع التحولات الاقتصادية والسياسية، والاجتماعية، والثقافية. فالحداثة كما نظر لها كارل ماركس، وفيبر، وآخرون هي مصطلح تاريخي دوري يشير إلى المرحلة التي تلي (القرون الوسطى) أو الاقطاعية. وبالنسبة للبعض فإن (الحداثة) مضادة للمجتمعات التقليدية، وهي مطبوعة بالابداع، والجدة، والنشاطية. فالخطابات النظرية للحداثة منذ (ديكارت) ومروراً بعصر التنوير، نتاجاتها قد دافعت عن العقل كمنبع للتقدم في المعرفة، والمجتمع، وكمكان ذي امتياز للحقيقة، وكأسس للمعرفة المنهجية. ولقد تم الاعتقاد في العقل وقدرته على اكتشاف أسس معيارية نظرية وعملية والتي عليها يمكن بناء أنظمة الفكر والعمل، وعليها يمكن إعادة بناء المجتمع، إن مشروع التنوير فعال أيضاً في الثورتين الأمريكية، الفرنسية، وثورات ديمقراطية أخرى، تلك التي حاولت أن تقلب العالم الإقطاعي، وأن تنتج النظام الاجتماعي المتميز بالمساواة والعدل، والذي يجسد العقل، والتقدم الاجتماعي. فالحداثةالجمالية قد انبعثت من الحركات الحداثية الطليعية الجديدة، ومن الثقافات الثانوية البوهيمية، التي تمردت على الجوانب التغريبية للتصنيع والعقلنة.

ولقد دخلت الحداثة إلى الحياة اليومية عبر انتشار الفن الحديث، ومنتوجات المجتمع الاستهلاكي، والتكنولوجية الجديدة، وأنماط النقل، والمواصلات. إنه يمكن وصف الفعاليات التي بواسطتها انتجت الحداثة العالم المصنّع والكولونيالي بالتحديث، وهو مصطلح يدل على عمليات التفريد، والعلمنة والتصنيع، والتمييز

الثقافي، والتمدن، والبقرطة، والعقلنة، والبضعنة، تلك العمليات التي شكلت مجتمعة العالم الحديث. ولكن بناء الحداثة قد انتج المعاناة، والبؤس بلا حدود لضحاياها من فلاحين، وبروليتاريا، وحرفيين ظلموا من قبل التصنيع الرأسمالي، ونساء أقصين من المجال العمومي، وشعوب تعرضت للإبادة الجماعية من قبل الاستعمار الرأسمالي. هذا وقد أنتجت الحداثة أيضا مجموعة من مؤسسات الانضباط، والممارسات والخطابات التي تعطي الشرعية لأنماط سيطرتها وتحكمها، ففي (جدل التنوير) لهوركيمر وأدورنو وصف للعملية التي بواسطتها تحول العقل إلى ضده، وتحولت وعود التحرر التي بشرت بها الحداثة إلى أشكال مقنعة من الظلم والسيطرة. ولكن منافحي الحداثة (هبرماس طوال سنوات 1981 ـ 1987) يزعمون بأن الحداثة تملك (إمكانية غير مستنفدة) موارد تجعلها تقهرعجزها، ومظاهرها الهدامة وعلى أية حال فإن نظريات ما بعد الحداثة تزعم بأنه في مجتمع وسائل الإعلام التكنولوجية المتقدمة المعاصر فإن عمليات التغيير والتحول، هي بصدد انتاج مجتمع (ما بعد حداثي) جديد، كما أن المدافعين عن هذه النظريات يزعمون بأن عصر (ما بعد الحداثة) يؤسس مرحلة جديدة من التاريخ، وشكلاً ثقافياً، اجتماعياً جديداً يتطلبان معاً مفاهيم، ونظريات جديدة، ويزعم منظرو (ما بعد الحداثة) (بودريار ـ ليوتار ـ هافي إلخ) بأن التكنولوجيات مثل الكومبيوتر، ووسائل الإعلام، وأشكال المعرفة الجديدة، والتغييرات في النظام الاقتصادي والاجتماعي هي بصدد انتاج شكل اجتماعي (ما بعد الحداثي). يؤول بودريار وليوتار هذه التطورات على أساس أنها أنماط جديدة من الإعلام، والمعرفة، والتكنولوجيات، في حين يؤول المنظرون الماركسيون الجدد مثل جميسون وهارفي ما بعد الحديث على أنه تطور للمرحلة العليا للرأسمالية المطبوعة بدرجة كبيرة من الاختراق الرأسمالي، وجعله متجانساً كونياً. هذه العمليات تنتج أيضاً تشظيات ثقافية مطردة، وتغيرات في تجربة الفضاء والزمن، ونماذج جديدة من التجربة، والذاتية، والثقافة، وتوفر هذه الشروط قاعدة ثقافية واقتصادية ـ اجتماعية لنظرية (ما بعد الحداثة) ويوفر تحليلها منظوراً من خلاله يمكن لنظرية (ما بعد الحداثة) أن تزعم أن تكون في طليعة التطورات المعاصرة. إلى جانب التمييز بين الحداثة وما بعد الحداثة في حقل النظرية الاجتماعية، فإن خطاب ما بعد الحداثة يلعب دوراً مهماً في

حقل الجماليات والنظرية الثقافية، ويدور النقاش هنا حول التمييز بين (الحداثوية) وبين (ما بعد الحداثوية) في الفنون. ففي داخل هذا الخطاب يمكن أن تستخدم (الحداثوية) لوصف الحركات الفنية للعصر الحديث (الانطباعية-الفن للفن-التعبيرية-السريالية-وحركات طليعية أخرى) في حين أن (ما بعد الحداثوية) يمكن أن تصف تلك الأشكال الجمالية المتنوعة والممارسات التي تجيء بعد الحداثوية، والتي تتقاطع معها، وتشمل هذه الأشكال معمار روبيرت فانتيري وفيليب جونسون والتجارب الموسيقية لجون كايج وغن ورهول ورستشبرغ وروايات بنشن وبالارد وأفلام مثل (بلاد روني) و(بلو فيلفت). فالنقاش يتركز حول ما إذا كان يوجد أو لا يوجد تمييز مفهومي حاد بين (الحداثوية) و(ما بعد الحداثوية)، وحول الجدارة النسبية وحدود عجز كل من الحركتين. إن خطاب (ما بعد الحداثة) يبدو كذلك في حقل النظرية، ويركز على نقد النظرية الحديثة، ابتداء من مشروع ديكارت الفلسفي، ومروراً بعصر التنوير إلى نظرية كونت الاجتماعية، وماركس، وفيبر، وآخرين انتقدت الحداثة بسبب بحثها عن أساس المعرفة، وبسبب مزاعمها الكونية والكلية وبسبب عجرفتها وكأنها تزودنا بالحقيقة الدامغة، وكذلك بسبب عقلانيتها المخادعة المزعومة. وعلى نحو معاكس فإن المدافعين عن نظرية الحداثة يهاجمون نسبية وعدم عقلانية، وعدمية (ما بعد الحداثة).

إن نظرية ما بعد الحداثة تقدم على نحو خاص جداً نقداً للتمثيل، وللاعتقاد الحديث بأن النظرية تعكس الواقع. وعوضاً عن ذلك فإنها تتمسك بالمواقف المنظورية، وبالنسبية على أساس أن النظريات في أفضل حالاتها توفر منظورات جزئية، وإن كل التمثيلات المعرفية للعالم متوسط فيما بينها تاريخياً وألسنيا. ووفقاً لذلك فإن بعض نظريات ما بعد الحداثة ترفض المنظورات الكبرى والكلية للنظر إلى المجتمع والتاريخ، تلك المنظورات المفضلة من قبل نظرية الحداثة لصالح النظرية الصغرى، والسياسات الصغرى (ليوتار 1984) وترفض نظرية ما بعد الحداثة كذلك الافتراضات الحديثة للتماسك الاجتماعي، وأفكار العلية لصالح التعددية، والتشظي، واللاحتمية، وبالإضافة إلى ذلك فإن نظرية ما بعد الحداثة تهمل الموضوع الإنساني العقلاني والموحد الذي سلمت به نظرية الحداثة، وذلك لصالح الموضوع الإنساني المتشظي والمزحزح عن المركز اجتماعياً وألسنياً. وهكذا فمن أجل تفادي الارتباك فإننا سوف

نستعمل مصطلح (ما بعد الحداثة) Post-Modernity لوصف المرحلة التي تلي (الحداثة) Modernity، (ومصطلح (ما بعد الحداثوية)، لوصف الحركات والانتاجات في الحقل الثقافي التي يمكن أن تميز عن الحركات والنصوص والممارسات (الحداثوية) وسنميز أيضاً بين نظرية الحداثة، ونظرية(ما بعد الحداثة) وكذلك بين السياسات الحداثية المطبوعة بسياسات الحزب، أو البرلمان، أو الاتحادات النقابية المتضادة مع سياسات (ما بعد الحداثة) المرتبطة بالمحلي، والمتمركزة على السياسات الصغرى التي تتحدى عدداً كبيراً من الخطابات وأشكال القوة المؤسساتية.

10. رسْمُ خريطةٍ لـمَا بعدَ الحداثِي

أندريّاس هويسن

لن أحاول هنا تعريف ماهي ما بعد الحداثة. ومصطلح «ما بعد الحداثة» نفسه يجب أن يباعد بيننا وبين مقاربة من هذا القبيل حيث إنه يحدد موضع الظاهرة على أنها ارتباطية. فالحداثة، باعتبارها ما تنفصل عنه ما بعد الحداثة، تظل مندرجة في نفس الكلمة التي نصف بها بُعدنا عن الحداثة. ولو ظللنا متنبهين للطبيعة الارتباطية لما بعد الحداثة، فسوف أبدأ ببساطة من الإدراك ـ الذاتي Selbstverstandnio لدى ما بعد الحداثي بينما كان يشكّل خطابات متنوعة منذ الستينات. وما آمل أن أقدّمه في هذا الفصل هو شيء من قبيل خريطة مكبّرة لما بعد الحداثي تقوم بمسح لمجالات عديدة وعليها يمكن لمختلف الممارسات الفنية والنقدية ما بعد الحداثية أن تجد مكانها الجمالي والسياسي. وسوف أميّز بين عدة مراحل واتجاهات ضمن مسار ما بعد الحداثي في الولايات المتحدة. وهدفي الأول هو التأكيد على بعض الشروط والضغوط التاريخية التي شكلت السجالات الجمالية والثقافية الأخيرة، لكنها إما تم تجاهلها وإما شطبها على نحو منهجي من النظرية النقدية على الطريقة الأمريكية a l'americaine . وبينما سأعتمد على التطورات في العمارة، والآداب، والفنون البصرية، سوف يكون تركيزي أساساً على الخطاب النقدي بصدد ما بعد الحداثي : ما بعد الحداثة في علاقتها، على

الترتيب، بالحداثة، والطليعة، ونزعة المحافظة الجديدة، وما بعد البنيوية. وكل واحدة من هذه المنظومات constellation تمثل طبقة منفصلة نوعاً ما من «بعد الحداثي» وسوف تُقدم بوصفها كذلك. وأخيراً، فسوف تناقش العناصر المحورية للتاريخ الفكري Begriffsgeschichte للمصطلح في علاقتها بمجموعة أوسع من الأسئلة التي أثيرت في المناظرات الأخيرة عن مذهب الحداثة modernism، والحداثة modernity، والطليعة التاريخية. وثمة سؤال محوري بالنسبة لي يتعلق بالمدى الذي كانت به الحداثة والطليعة، بوصفهما شكلين من أشكال ثقافة مناوئة. مرتبطين مفهومياً وعملياً رغم ذلك بالتحديث modernization الرأسمالية و/ أو بالطليعة الشيوعية، تلك الأخت التوأم للتحديث. وكما أرجو أن يبين هذا الفصل، فإن البعد النقدي لما بعد الحداثة يكمن على وجه الدّقة في طرحها الجذري للأسئلة بصدد تلك الافتراضات المسبقة التي ربطت الحداثة والطليعة بالمنظومة العقلية للتحديث.

استنفاد الحركة الحداثية

فلأبدأ، إذن ببعض الملاحظات الموجزة حول مسار وهجرات مصطلح «ما بعد الحداثة». يرجع المصطلح في النقد الأدبي إلى أواخر الخمسينيات حين استخدمه ايرفنج هاو Irving Howe وهاري ليفين Harry Levin للتأسّي على تسطُّح الحركة الحداثية. كان هاو وليفين ينظران بحنين إلى الوراء إلى ما بدا فعلاً أنه ماض أثْرى. وكان أول استخدام توكيدي للمصطلح «ما بعد الحداثة» في الستييات من جانبَ نقاد الأدب أمثال ليزلي فيدلر Leslie Fiedler وإيهاب حسن، اللذين كانا يعتنقان آراء شديدة التباعد بصدد ما يعنيه أدب ما بعد حداثي، ولم يكتسب المصطلح تداولاً أوسع إلاّ خلال أوائل وأواسط السبعينات، وشمل العمارة أولاً، ثم الرقص، والمسرح، والتصوير، والسينما، والموسيقى. وبيما كان الانقطاع ما بعد الحداثي مع الحداثة الكلاسيكية واضحاً بدرجة معقولة في العمارة والفنون البصرية، فقد كان من الأصعب تأكيد فكرة قطيعة ما بعد حداثية في الأدب. وعند نقطة معينة في أواخر السبعينات، هاجرت «ما بعد الحداثة»، ليس دون حث أمريكي، إلى أوروبا عن طريق باريس وفرنكفورت. وتلقفتها كريستيفا Kristeva وليوتار Lyotard في فرنسا، وهابرماس Habermas في ألمانيا. وفي نفس الوقت، بدأ النقاد في الولايات المتحدة مناقشة الجانب المشترك بين ما بعد

الحداثة وما بعد البنيوية الفرنسية في تحويرها الأمريكي الخاص، وذلك عادة على أساس مجرد الافتراض بأن الطليعة في النظرية عليها بطريقة ما أن تكون مُشاكلة للطليعة في الأدب والفنون. وبينما كان الشك حول جدوى طليعة فنية يتصاعد خلال السبعينات، لم يبد قط أن حيوية النظرية، رغم أعدائها الكثيرين، كانت موضع شك جدّي. وفي الحقيقة، بدا للبعض كما لو أن الطاقات الثقافية التي كانت تغذّى حركات الستينات الفنية قد أخذت تتدفق خلال السبعينات في جسد النظرية، تاركة المشروع الفني في حالة يُرثى لها. ورغم أنه ليس لمثل هذه الملاحظة سوى قيمة انطباعية في أحسن الحالات، كما أنها ليست مُنصفة تماماً للفنون، فإنه يبدو من المعقول القول بأنه، مع منطق الانفجار ـ الكبير لما بعد الحداثة في التوسع الذي لا رجعة فيه، أصبحت متاهة ما بعد الحداثي أكثر استعصاءً على النقاذ منها. ومع حلول أوائل الثمانينيات، أصبحت منظومة نزعة الحداثة/ نزعة ما بعد الحداثة في الفنون ومنظومة الحداثة/ مابعد الحداثة في النظرية الاجتماعية أحد أكثر المجالات (المتنازع) عليها في الحياة الثقافية للمجتمعات الغربية. والمجال متنازع عليه على وجه الدقة لأن موضوع الرهان أكبر بكثير من مجرد وجود أو عدم وجود أسلوب فني جديد، وكذلك أكثر بكثير من مجرد الخط النظري «الصحيح».

ولا يبدو الانقطاع مع الحداثة في أي مكان أكثر وضوحاً مما هو عليه في العمارة الأمريكية قريبة العهد. فلاشيء يمكن أن يكون أكثر بعداً عن حوائط الستائر الزجاجية الوظيفية لدى ميس فان دير روهه Mies van der Rohe من إيماءة الاستشهاد التاريخي العشوائي التي تسود في عديد من الواجهات ما بعد الحداثية. خذ، مثلاً، ناطحة سحاب إيه . تي آند تي At & T لفيليب جونسون Philip Johnson، والمنقسمة بصورة مناسبة إلى قسم أوسط كلاسيكي ـ جديد، وأعمدة رومانية عند مستوى الشارع، وقمة واجهة إغريقية مثلثة من طراز تشيبينديل Chippenadale في أعلاه. وفي الحقيقة، فإن حنيناً متزايداً لأشكال حياة متنوعة من الماضي يبدو أنه يشكل تياراً تحتياً قوياً في ثقافة السبعينيات والثمانينيات. ومن الأمور المغرية أن نشيح عن هذه التوفيقية التاريخية، التي لا توجد في العمارة فقط، بل في الفنون، وفي السينما وفي الأدب وفي الثقافة المعممة للسنوات الأخيرة، أن نشيح عنها باعتبارها المعادل الثقافي للحنين المحافظ ـ

الجديد للأيام الطيبة الخوالي وكعلامة واضحة على المكانة المتدهورة للإبداعية في الرأسمالية المتأخرة. لكن هل هذا الحنين للماضي، هذا البحث المسعور والجرئ عادة عن تقاليد قابلة للاستخدام، والانبهار المتزايد بالثقافات قبل الحديثة والبدائية - هل كل هذا يجد جذوره فقط في حاجة المؤسسات الثقافية الدائمة إلى الاستعراض والتكلّف، وهكذا يتمشى تماماً مع الوضع القائم؟ أم أنه ربما يعبّر أيضاً عن نوع من عدم الرضى الأصيل والمشروع إزاء الحداثة وإزاء الإيمان غير القابل للنقاش بالتحديث الدائم للفن؟ وإذا كانت الحالة هي هذه الأخيرة، وأنا أعتقد أنها كذلك، فكيف يمكن للبحث عن تقاليد بديلة، سواء بازغة أو مترسبة، أن يتحول إلى بحث مثمر ثقافياً دون الخضوع لضغوط النزعة المحافظة التي، بقبضة كُلاَّبية، تزعم ملكيتها لنفس مفهوم التقاليد؟ وأنا لا أجادل هنا بأن كل تبدّيات الاستعادة ما بعد الحداثية للماضي يجب الترحيب بها لأنها تتآلف على نحو ما مع روح العصر Zeitgeist. كذلك لا أودّ أن يُساء فهمي على أنني أجادل بأن رفض ما بعد الحداثة الشائع للجماليات الحداثية العليا وسأمها من أطروحات ماركس وفرويد، بيكاسو وبريخت، كافكا وجويس، شونبرج وسترافنيسكي، يمثلان على نحو ما علامتين على تقدم ثقافي هام. فحيث تكتفي ما بعد الحداثة بنبذ الحداثة، فإنها تخضع لمطالب الجهاز الثقافي بأن تُكسب نفسها مشروعية باعتبارها جديدة جذرياً، كما أنها تبعث التعصبات المتزمِّتة التي واجهتها الحداثة في أيامها.

لكن حتى لو كانت الأطروحات الخاصة لما بعد الحداثة لا تبدو مُقنعة - كما تتجسد، مثلاً، في مباني فيليب جونسون، ومايكل جريفز Michael Graves، وغيرهما - فهذا لا يعني أن استمرار التمسك بمجموعة أقدم من الأطروحات الحداثية سوف يضمن ظهور مبان أو أعمال فنية أكثر إقناعاً. والمحاولة المحافظة - الجديدة الأخيرة لإعادة إرساء نسخة مدجنة من الحداثة باعتبارها الصدق الوحيد الذي يستحق العناء لثقافة القرن العشرين - كما تتبدى مثلاً في معرض بيكمان Beckmann لعام 1984 في برلين وفي المقالات العديدة في مجلة هيلتون كرامر Hilton Kramer، المعيار الجديد New Griterion - هي استراتيجية تستهدف دفن الانتقادات السياسية والجمالية لأشكال معينة من الحداثة اكتسبت أرضاً منذ الستينيات. لكن مشكلة الحداثة ليست مجرد حقيقة أنها

يمكن أن تستوعب في إطار إيديولوجية محافظة عن الفن. ففي نهاية المطاف، حدث ذلك بالفعل مرة على نطاق واسع في الخمسينيات. أما المشكلة الأشمل التي نعترف بها اليوم، فيما أعتقد، فهي الارتباط الوثيق لأشكال متعددة من الحداثة في زمنها بالتركيبة العقلية للتحديث، سواء في صيغته الرأسمالية أو الشيوعية. وبالطبع، لم تكن الحداثة قط ظاهرة مصمتة، وقد ضمت كلاً من نشوة التحديث لدى النزعة المستقبلية والنزعة البنائيــة consyuctivism وكذلك العيـانية الجديدة New Sachlichkeit وبعـضاً من أعنف انتقادات التحديث في الأشكال المتنوعة الحديثة من «العداء الرومانسي للرأسمالية». والمشكلة التي أتناولها في هذا الفصل ليست هي ماذا كانت الحداثة فعلاً، بل كيف جرى إدراكها استرجاعياً، ما القيم والمعرفة السائدة التي كانت تحملها، وكيف عملت أيديولوجياً وثقافياً بعد الحرب العالمية الثانية. إن صورة معينة للحداثة هي التي أصبحت لب النزاع بالنسبة لما بعد الحداثيين، ويجب إعادة بناء تلك الصورة إذا أردنا فهم علاقة ما بعد الحداثة الإشكالية بالتقاليد الحداثية وزعمها بأنها مختلفة.

تعطينا العمارة أكثر الأمثلة الملموسة للموضوعات موضوع الرهان. فاليوتوبيا الحداثية المتجسدة في برامج بناء مدرسة الباوهاوس Bauhaus وميس Mies، وجروبيوس Gropius ولوكوربوزيه Corbusier، كانت جزءاً من محاولة بطولية بعد الحرب العظمى والثورة الروسية لإعادة بناء أوروبا المحطمة على صورة الجديد وجعل البناء جزءاً حيوياً من إعادة التجديد المتخيَّلة للمجتمع. كان تنويراً جديداً يتطلب تصميماً عقلانياً لمجتمع عقلاني، لكن العقلانية الجديدة كانت مثقلة بحماس طوباوي جعلها في النهاية تجنح من جديد مرتدة إلى الأسطورة أسطورة التحديث. وكان الإنكار الذي لا يلين للماضي عنصراً جوهرياً في الحركة الحداثية بقدر ما كانت دعوتها للتحديث من خلال التوحيد القياسي والعقلنة. ومن المعروف جيداً كيف تحطمت سفينة اليوتوبيا الحداثية على صخرة تناقضاتها الداخلية الخاصة، والأهم من ذلك، على صخرة السياسة والتاريخ. فقد أجبر جروبيوس، وميس، وغيرهما على الذهاب إلى المنفى؛ وأخذ مكانهم ألبرت سبير Albert Speer في ألمانيا. وبعد عام 1945، كانت العمارة الحداثية مجرَّدة لدرجة كبيرة من رؤيتها الاجتماعية وصارت باطراد عمارة سلطة وتمثيل representation. وبدل أن تقف مشروعات الإسكان الحداثية كرُسُل

ووعود للحياة الجديدة، أصبحت رموزاً للاستلاب ونزع الإنسانية، وهو مصير شارك فيه خط التجميع، ذلك الوسيط الآخر للجديد والذي نال الترحيب بحماس جياش في العشرينيات من جانب اللينينيين والفرويديين على السواء.

إن تشارلز جينكس Charles Jencks، أحد أشهر المؤرخين الشعبيين لاحتضار الحركة الحديثة والمتحدث باسم عمارة ما بعد حداثية، يرجع بتاريخ الوفاة الرمزية للعمارة الحديثة إلى 15 يوليو عام 1972، في الساعة 3 و32 دقيقة بعد الظهر. ففي ذلك الوقت، نسفت بالديناميت عدة وحدات ذات جوانب مسطحة من إسكان برويت - إيجو Pruitt-Igoe في سانت لويس (بناها مينورو ياماسكي Minaru Yaamaski في الخمسينيات). وعرض الانهيار بشكل درامي في أخبار المساء. إن الآلة الحديثة للحياة، كما سماها لوكوربوزييه مع النشوة التكنولوجية المميزة للعشرينيات، قد أصبحت غير قابلة للحياة فيها، كما بدا أن التجربة الحداثية عتيقة. ويتجشم جينكس العناء لكي يميّز الرؤية الأصلية للحركة الحديثة عن الخطايا التي ارتكبت باسمها فيما بعد. لكنه، في الميزان، يتفق مع أولئك الذين جادلوا، منذ الستينيات، ضد اعتماد الحداثة الخفي على استعارة الآلة ونموذج الإنتاج، وضد أخذها للمصنع بوصفه النموذج الأولى لكل المباني. وقد أصبح شائعاً في الدوائر ما بعد الحداثية تفضيل إعادة إدخال أبعاد رمزية متعددة المعاني في العمارة، ومزج الشفرات، وتملك الرطانات المحلية والتقاليد الإقليمية. وهكذا يوحي جينكس بأن المعماريين قد سلكوا طريقين في نفس الوقت، «صوب الشفرات التقليدية بطيئة التغير والمعاني العرقية الخاصة للجوار، وصوب الشفرات سريعة التغير للموضة المعمارية والاحتراف». ذلك الفصام، فيما يعتقد جينكس مميِّز للحظة ما بعد الحداثية في العمارة؛ ويحق للمرء أن يتساءل عما إذا لم يكن ينطبق على الثقافة المعاصرة برمتها، تلك الثقافة التي يبدو بشكل متزايد أنها تفضّل ما أسماه بلوخ Bloch باسم (اللاتزامنات) Ungleichzeitigkeien، بدل أن تفضّل فقط ما وصفه أدورنو Adrno، منظر الحداثة بامتياز، بأنه der fortgeschrittesnste Materialstand Kunst (الحالة الأكثر تقدماً للمادة الفنية). و سوف تظلّ موضع سجال مسألة أين يكون ذلك الفصام ما بعد الحداثي توتراً خلاقاً تنتج عنه مبان طموحة وناجحة، وأين، على العكس يجنح إلى اختلاط غير متماسك وتعسفي للأساليب. كذلك لا

يجب أن ننسى أن خلط الشفرات، وتملّك التقاليد الإقليمية، واستخدام الأبعاد الرمزية خلاف الآلة لـم تكن قط مجهـولة تماماً بالنسبة لمعـماريي الأسلوب الدولي. بطريقة تنطوي على مفارقة، كـان على جينكس، لكي يصل إلى ما بعد حداثته، أن يبالغ في نفس نظرة العمارة الحداثية التي يهاجمها هو بإصرار.

وأحد أكثر الوثائق إيحاءً بصدد قطيعة ما بعد الحداثة مع الدوجما الحداثية كتاب اشـتـرك في تأليـفـه روبرت ڤنتـوري Robert Venteri، ودنـيـس سـكـوت ـ بـراون Denis Scott-Broun، وستيـفـن أيزنور Steven Izenour بعنوان التعـلم من لاس فيـجـاس Lerning From Las Vegas. واليـوم عند قـراءة هـذا الكتـاب والكتـابات المبكرة لفنتـوري منذ الستينات، يدهش المرء قرب استراتيجيات وحلول ڤنتوري من حساسية البوم pop لتلك الأعوام. فمرّة تلو أخرى يستخدم المؤلفون قطيعة فن البوب مع المعيار المتقشف للتـصـوير الحـداثي الأعلى وتزاوج البوب غـير النقـدي مع الرطانة التـجـارية للثـقـافـة الاستـهـلاكـية كإلهام لعملهم. فما كان يمثله شارع ماديسون أفينيو Madison Avebue بالنسبة لآندي وراهول، وما كانت تمثله الحكايات بالصور وحكايات الغرب الأمريكية بالنسبة لليزلي فيدلر، كان يمثله المنظر العام للاس فيجاس بالنسبة لڤنتوري وجماعته. وبلاغة التعلم من لاس ڤيجاس تقوم على أساس تمجيد قصاصة الإعلان والفن الهابط بلا رحمة لثقافة الكازينو. إنه بتعبير كينيث فرامبتون Kwnneth Frampton الساخر، يقدم قراءة للاس ڤيجاس باعتبارها «انفجاراً أصيلاً للفانتازيا الشعبية». وأظن أنه سيكون من المجّاني أن نسخر اليوم من تلك التصورات الغريبة للشعبوية الثقافية.

فبينما نجد أن ثمة شيئاً واضح العبثية في تلك الأطروحات، يجب علينا الاعتراف بالقوة التي استجمعتها لكي تنسف الدوجمات المتشيئة للحداثة ولكي تعيد طرح مجموعة من المسائل حجبها عن الأنظار بدرجة كبيرة إنجيل الحداثة لسنوات الأربعينيات والخمسينيات : مسائل التزيين والاستعارة في العمارة، والتشخيص والواقعية في التصوير، والقصة والتمثيل في الأدب، والجسد في الموسيقى والمسرح. إن البوب بأوسع معانيه هو السياق الذي تشكلت فيه للمرة الأولى فكرة عن ما بعد الحداثي، ومنذ البداية حتى اليوم، فإن أكثر الاتجاهات دلالة ضمن ما بعد الحداثة، قد تحدّت عداء الحداثة الذي لا يلين للثقافة المعمّمة.

ما بعد الحداثة في الستينيات : طليعة أمريكية؟

سأقترح الآن تفرقه تاريخية بين ما بعد حداثة الستينيات وما بعد حداثة السبعينيات وأوائل الثمانينيات. وسوف تكون حجتي تقريباً هي التالية : رفضت ما بعد حداثة الستينيات والسبعينيات أو انتقدت طبعه معينة من الحداثة. ضد الحداثة العليا المشفَّرة للعقود السابقة، حاولت ما بعد حداثة الستينيات إعادة تنشيط ميراث الطبيعة الأوربية وإعطاءه شكلاً أمريكياً عبر ما يمكن أن يسميه المرء اختزالاً باسم محور دوشامير ـ كيج وارهول Duchamp-Cage-Warhol.

وبحلول السبعينيات، كانت ما بعد الحداثة الطليعية تلك لأعوام الستينيات قد استنفذت إمكاناتها بدورها، رغم أن بعض تبدياتها قد استمرت خلال العقد الجديد. والجديد في السبعينيات كان، من جهة، ظهور ثقافة توفيقية eclecticism، ما بعد حداثة توكيدية إلى حد كبير تخلت عن أي ادعاء بالنقد، أو التجاوز، أو النفي؛ ومن جهة أخرى، ظهور ما بعد حداثة بديلة أعيد فيها تعريف المقاومة، والنقد، ونفي الوضع القائم بتعبيرات غير ـ حداثية وغير ـ طليعية، تناسب التطورات في الثقافة المعاصرة على نحو أكثر فعالية من نظريات الحداثة القديمة. ولأسهب في ذلك.

ماذا كانت تداعيات مصطلح «ما بعد الحداثة» في الستينيات؟ منذ منتصف الخمسينيات على وجه التقريب، شهد الأدب والفنون تمرّد جيل جديد من الفنانين من أمثال رواشينربج Rauchenberg، وجاسبر جونز Jasper Johns، وكيرواك Kerouac، وجينسبرج Ginsberg، والبيتس Beats، وبوروز Burroughs وبارتيلم Barthelme ضد سيادة التعبيرية التجريدية، والموسيقى المتسلسلة، والحداثة الأدبية الكلاسيكية. وسرعان ما انضم إلى تمرّد الفنانين نقاد من أمثال سوزان سونتاج Susan Sontag، وليزلي فيدلر Leslie Fiedler، وإيهاب حسن Ihab Hassan، كانوا جميعاً، بحماس، لكن بطرق شديدة الاختلاف ولدرجة مختلفة، يجادلون لصالح ما بعد الحداثي. فقد دافعت سونتاج عن فن الكامب Camp وعن حساسية جديدة، ولهج فيدلر بالثناء على الأدب الشعبي وتنوير الأعضاء التناسلية، بينما دافع حسن ـ أقربهم إلى المحدثين ـ عن أدب الصمت، محاولاً التوسط بين «تقاليد الجديد» والتطورات الأدبية بعد الحرب. بحلول

ذلك الوقت، كانت الحداثة طبعاً قد تأسست بأمان باعتبارها المعيار في الأكاديمية، والمتاحف، وشبكة قاعات العرض. في هذا المعيار لمدرسة نيويورك للتعبيرية التجريدية كانت تتمثل خلاصة ذلك المسار الطويل لماهو حديث والذي كان قد بدأ في باريس في خمسينيات وستينيات القرن التاسع عشر أدّى حتماً إلى نيويورك ـ الانتصار الأمريكي في الثقافة في أعقاب الانتصار في ميادين المعارك في الحرب العالمية الثانية. مع حلول الستينيات كان الفنانون والنقاد على السواء يشتركون في الإحساس بوضع جديد من الناحية الأساسية. كان يجري الإحساس بالقطيعة ما بعد الحداثية المفترضة مع الماضي بوصفها خسارة: بدا ادعاء الفن والأدب للصدق ولاقيمة الإنسانية وكأنه قد استنفد، وبدا أن الإيمان بالقوة التأسيسية للخيال الحديث هو مجرد وهم آخر. أو كان يجري الإحساس بها على أنها تجاوز باتجاه تحرر نهائي للغريزة ماكلوهان، عدن الجديدة للانحراف المتعدد الأشكال، الفردوس الآن، كما أعلن المسرح الحسّي على خشبة المسرح. من هنا حدّد نقّاد ما بعد الحداثة من أمثال جيرلد جراف Gerald Graff، عن حق، نوعين من الثقافة ما بعد الحداثية في الستينيات: النوع اليائس المبشّر بنهاية العالم والنوع الحالم الاحتفائي، وكلاهما، كما يزعم جراف، كانا موجودين بالفعل في إطار الحداثة. وبينما نجد أن هذا صحيح بالتأكيد، فإنه يخفق في رؤية نقطة هامة. فلم يكن خنق ما بعد الحداثيين موجهاً ضد الحداثة في ذاتها، بل بالأحرى ضد صورة متقشفة معيّنة من «الحداثة العليا». كما قدمها النقاد الجدد New Critics وغيرهم من حرّاس الثقافة الحداثية. هذه النظرة التي تتجنب الثنائية الزائفة في اختيار إمّا الاتصال أو الانقطاع، يؤيّدها مقال استرجاعي كتبه جون بارث. ففي مقال عام 1980 في ذي أتلانتيك The Atlantic، بعنوان «أدب الامتلاء» The Literature of Retenishment ينتقد بارث ما قاله هو عام 1968 بعنوان «أدب الاستنفاد» The Literature of Exhaution، الذي بدا في حينه أنه يقدم تلخيصاً دقيقاً للنوع المبشِّر بنهاية العالم. الآن يشير بارث إلى أن موضوع مقاله الأول «كان (الاستنفاد) الفعلي ليس للغة أو الأدب بل لجماليات الحداثة العليا». ويمضي ليصف عمل بيكيت beckett قصص ونصوص مقابل لاشيء Stories and Texts for nothing وعمل نابوكوف Nabokov النار الشاحبة Pale Fire بأنهما أعجوبتان حداثيتان متأخرتان، متميزتان عن كتّاب ما بعد حداثيين من أمثال إيطالو كالفينو Italo Calvino وجابرييل ماركث Gabriel Marquez وعلى الناحية الآخرى، يكتفي نقاد

الثقافة، مثل دانييل بل Daniel Bell، بالزعم بأن ما بعد حداثة الستينيات كانت «التتويج المنطقي للمقاصد الحداثية»، وهو رأى يعيد، بكلمات أخرى، تكرار ملاحظة ليونيل تريللنج Lonel Trilling اليائسة والقائلة بأن متظاهري الستينيات كانوا يمارسون الحداثة في الشوارع. لكن ملاحظتي هنا هي بالضبط أن الحداثة العليا لم تجد من المناسب قط أن تكون في الشوارع في المحل الأول، إن دورها الأسبق المناوئ على نحو لا يمكن إنكاره قد حلت محله في الستينيات ثقافة مختلفة تماماً للمواجهة في الشوارع وفي الأعمال الفنية، وأن ثقافة المواجهة هذه غيّرت التصورات الايديولوجية الموروثة عن الأسلوب، والشكل، والإبداعية، والاستقلال الفني، والخيال، التي كانت الحداثة قد خضعت لها في ذلك الحين. رأى النقاد أمثال بل وجراف تمرد أواخر الخمسينيات والستينيات على أنه استمرار للنوع العدمي والفوضوي الأسبق للحداثة؛ وبدل أن يروا فيه تمرداً ما بعد حداثيا ضد الحداثة الكلاسيكية، فسروه على أنه انتشار للدوافع الحداثية في الحياة اليومية. وبمعنى من المعاني كانوا على صواب تماماً، سوى أن «نجاح» الحداثة هذا قد بدّل بشكل أساسي الشروط التي يجب بها إدراك الثقافة الحداثية. مرة أخرى، إن حجتي هنا هي أن تمرد الستينيات لم يكن قط رفضاً للحداثة في ذاتها، بل تمرداً ضد تلك الطبعة من الحداثة التي تم تدجينها في الخمسينيات، لكنها أصبحت جزءاً من الإجماع الليبرالي ـ المحافظ لذلك الوقت، وتحولت حتى إلى سلاح دعائي في الترسانة الثقافية ـ السياسية لمناهضة الشيوعية في الحرب الباردة. فالحداثة التي تمرد ضدها الفنانون لم يعد الناس يحسون أنها ثقافة مناوئة، فلم تعد تعارض طبقة مسيطرة ورؤيتها للعالم، ولا حافظت على نقائها البرنامجي من أن تلوثه صناعة الثقافة وبعبارة أخرى، انبثق التمرد بالضبط من نجاح الحداثة، من حقيقة أن الحداثة في الولايات المتحدة، مثلما في ألمانيا الغربية وفرنسا، في هذا الصدد، قد انحرفت لتصبح شكلاً من الثقافة التوكيدية.

وسوف أمضى لأجادل بأن النظرة الشاملة التي ترى في الستينيات جزءاً من الحركة الحديثة الممتدة من مانيه Manet وبودلير Boudelaire إذا لم يكن من الرومانسية، إلى الوقت الحاضر ليست بقادرة على تفسير الطابع الأمريكي تحديداً لما بعد الحداثة. ففي النهاية، اكتسب المصطلح تداعياته التأكيدية في الولايات المتحدة، وليس في

أوربا. ويمكنني حتى أن أزعم أنه ما كان يمكن له أن يُخترع في أوربا. في ذلك الحين. فلعدد من الأسباب، لم يكن ليكون له أي معنى هناك. فألمانيا الغربية كانت مشغولة بإعادة اكتشاف حداثييها الذين أحرقوا وحُظروا خلال الرايخ الثالث. وإذا كان قد حدث شيء، فإن الستينيات في ألمانيا الغربية قد أنتجت تحولاً كبيراً في التقييم والاهتمام من مجموعة من المحدثين إلى مجموعة أخرى: من بن Benn، وكافكا Kaf-ka، وتوماس مان Thomas Mann إلى بريخت Brecht. والتعبيريين اليساريين، والكتّاب السياسيين لأعوام العشرينيات، من هايدجر Heidegger وياسبرز Jaspers إلى أدورنو Adorno وبنيامين benjamin، من شونبرج Schonberg وفيبرن Webern إلى آيزلر Eisler، من كيرشنر Kirchner وبيكمان Beckmann إلى جروس Grosz وهارفليد Heartfield. كان بحثاً عن تقاليد ثقافية بديلة ضمن إطار الحداثة وبكونه كذلك، كان موجهاً ضد سياسة طبعة من الحداثة نُزع عنها الطابع السياسي وأصبحت تقدّم مشروعية ثقافية لإحياء أديناور كان هذا الإحياء في مسيس الحاجة إليها. خلال الخمسينيات، كانت أساطير «العشرينات الذهبية»، و«الثورة المحافظة»، والقلقAngst الوجودي الشامل، تساعد جميعها على حجب وإخفاء حقائق الماضي الفاشي. من أعماق الهمجية وحطام مدنها، كانت ألمانيا الغربية تحاول استخلاص حداثة متحضرة والعثور على هوية ثقافية تتناغم مع الحداثة العالمية وتجعل الآخرين ينسون ماضي ألمانيا كسفاح ومنبوذ العالم الحديث. في هذا السياق، فإنه لا تنويعات الحداثة لأعوام الخمسينيات ولا نضال الستينيات من أجل تقاليد ثقافية ديمقراطية واشتراكية بديلة كان يمكن أن تُفسر على أنها ما بعد حداثية. ونفس تصور ما بعد الحداثة لم يظهر في ألمانيا إلا منذ أواخر السبعينيات، ولم يكن حينئذ مرتبطاً بثقافة الستينيات، بل مرتبطاً على نحو ضيّق بالتطورات المعمارية الأخيرة، وربما على نحو أكثر أهمية، في سياق الحركات الاجتماعية الجديدة ونقدها الجذري للحداثة.

وفي فرنسا أيضاً، شهدت الستينيات عودة إلى الحداثة وليس خطوة أبعد منها، لكن لأسباب مختلفة عنها في ألمانيا، سأناقش بعضها في القسم اللاحق عن ما بعد البنيوية. وفي سياق الحياة الثقافية الفرنسية، لم يكن مصطلح «ما بعد الحداثة» موجوداً ببساطة خلال الستينيات، وحتى اليوم لا يبدو أنه يتضمن قطيعة كبرى مع الحداثة،

مثلما يفعل في الولايات المتحدة.

وأود الآن أن أضع تخطيطاً أولياً لأربع خصائص رئيسية للمرحلة المبكرة من ما بعد الحداثة تشير جميعها إلى اتصال ما بعد الحداثة مع التقاليد العالمية لما هو حديث، نعم، لكنها - وهذه هي النقطة التي أقصدها - تؤسس كذلك ما بعد الحداثة الأمريكية كحركة قائمة بذاتها Sui generis.

أولاً، تميزت ما بعد حداثة الستينيات بخيال زمني Temporal أظهر حسّاً قوياً بالمستقبل وبالآفاق الجديدة، بالقطيعة والانقطاع، بالأزمة وصراع الأجيال، خيال يذكرنا بحركات الطليعة السابقة في القارة [الأوربية - م] مثل الدادا والسوريالية وليس بالحداثة العليا.

هكذا فإن إعادة إحياء مارسيل دوشامب كأب روحي لما بعد حداثة الستينيات ليست مصادفة تاريخية. ورغم ذلك فإن المنظومة التاريخية التي استنفدت فيها ما بعد حداثة الستينيات قواها (من خليج الخنازير وحركة الحقوق المدنية إلى التمردات الجامعية، والحركة المناهضة للحرب، والثقافة - المضادة) تجعل هذه الطليعة أمريكية تحديداً، حتى حين لم يكن قاموسها من الأشكال والتقنيات الجمالية جديداً على نحو جذري.

ثانياً، كانت المرحلة المبكرة لما بعد الحداثة تتضمن هجوماً محطماً للأوثان على ما حاول بيتر بورجر Peter Burger التقاطه نظرياً على أنه «فن المؤسسة». بهذا المصطلح يشير بورجر أولاً وقبل كل شيء إلى الطرق التي يتم بها إدراك وتعريف دور الفن في المجتمع، وثانياً، إلى الطرق التي يتم بها إنتاج الفن، وتسويقه، وتوزيعه، واستهلاكه. وفي كتابه نظرية الطليعة Theory of the Avantagarde جادل بورجر بأن الهدف الرئيسي للطليعة الأوربية التاريخية (الدادا والسوريالية المبكرة، والطليعة الروسية بما بعد الثورة) كان تدمير، ومهاجمة، وتحويل فن المؤسسة البورجوازي وإيديولوجيته في الاستقلال وليس مجرد تغيير أنماط التمثيل الفني والأدبي.

وتمضي مقاربة بورجر لمسألة الفن بوصفه مؤسسة في المجتمع البورجوازي إلى مدى بعيد باتجاه لأقتراح تمييزات مفيدة بين الحداثة والطليعة، وهي تمييزات يمكنها

بدورها أن تساعدنا على تحديد مكان الطليعة الأمريكية لأعوام الستينيات. في عرض بورجر كانت الطليعة الأوربية أساساً هجوماً على رفعه الفن الرفيع وعلى انفصال الفن عن الحياة اليومية كما تطوّر في النزعة الجمالية للقرن التاسع عشر وإنكارها للواقعية. ويجادل بورجر بأن الطليعة حاولت إعادة تكامل الفن مع الحياة أو، إذا استخدمنا صيغته الهيجلية - الماركسية، حاولت إدماج to sublate الفن في الحياة، وهو يرى محاولة إعادة التكامل هذه عن صواب فيما أظن باعتبارها قطيعة كبرى مع التقاليد الجمالية النزعة لأواخر القرن التاسع عشر. وقيمة عرض بورجر بالنسبة للسجالات الأمريكية المعاصرة تكمن في أنه يتيح لنا التمييز بين مراحل مختلفة ومشروعات مختلفة ضمن مسار ماهو حديث. وفي الحقيقة، لم يعد من الممكن الحفاظ على التسوية المألوفة بين الطليعة والحداثة. فعلى عكس قصد الطليعة إلى دمج الفن والحياة، ظلت الحداثة دوماً مرتبطة بالتصور الأكثر تقليدية للعمل الفني المستقل، ببناء الشكل والمعنى (مهما كان هذا المعنى إغرابياً أو ملتبساً، أو مُزاحاً، أو لا يقبل التحديد)، وبالوضع التخصصي للجمالي. والنقطة الهامة سياسياً في عرض بورجربالنسبة لمناقشتي حول الستينيات هي هذه : إن هجوم الطليعة التاريخية المحطم للأوثان على المؤسسات الثقافية وعلى أنماط التمثيل التقليدية كان يفترض سلفاً مجتمعاً يلعب فيه الفن الرفيع دوراً أساسياً في إضفاء المشروعية على الهيمنة، أو، إذا وضعنا ذلك في ألفاظ أكثر حيادية، لدعم مؤسسة ثقافية ومزاعمها في امتلاك المعرفة الجمالية. وكان إنجاز الطليعة التاريخية أنها نسفت ونزعت الأوهام عن خطاب الفن الرفيع الذي يضفي المشروعية في المجتمع الأوربي. ومن جهة أخرى، فإن مختلف اتجاهات الحداثة لهذا القرن لم تحافظ على، ولم تستعد طبعات من الثقافة الرفيعة، وهي مهمّة سهّلها بالتأكيد إخفاق الطليعة التاريخية النهائي والذي ربما كان لا مناص منه في إعادة تكامل الفن مع الحياة. إلاّ أنني سأشير إلى أن هذه الراديكيالية المحدَّدة للطليعة. والموجهة ضد إضفاء الطابع المؤسسي على الفن الرفيع بوصفه خطاباً للهيمنة وآلة للمعنى، هذه الراديكالية هي التي زكَت نفسها كمصدر للطاقة والإلهام لما بعد الحداثيين الأمريكيين لأعوام الستينيات. فربما للمرة الأولى في الثقافة الأمريكية كان ثمة معنى سياسي كتمرد طليعي ضد تقاليد للفن الرفيع وما كان يجري إدراكه على أنه دورها المهيمن. كان الفن الرفيع قد أصبح في

الحقيقة مصطبغاً بالطابع المؤسسي في المتحف وقاعة العرض، والحفل الموسيقي، والتسجيل، وثقافة كتب الجيب لأعوام الخمسينيات، وجميعها مزدهرة. والحداثة نفسها دخلت إلى التيار الرئيسي عن طريق الاستنساخ بالجملة وصناعة الثقافة. وخلال عهد كنيدي، بدأت الثقافة الرفيعة حتى في تولي وظائف التمثيل السياسي مع حضور روبرت فروست Robert Frost وبابلو كأساس Bablo Casals، مالرو Mairaux وسترافينسكي Stravinsky إلى البيت الأبيض. والمفارقة في هذا كله هي أنه في أول مرة يكون فيها لدى الولايات المتحدة شيء يشبه «فن المؤسسة» بالمعنى التوكيدي الأوربي، كان هذا الفن هو الحداثة نفسها، نوع الفن الذي كان هدفه دائماً هو مقاومة اكتساب الطابع المؤسسي. في شكل مسرحيات الحدث happenings، ولكنه البوب، وفن المخدرات psychedelic، والروك الحمضي acid rock، ومسرح الشارع والمسرح البديل، كانت ما بعد حداثة الستينيات تتلمس طريقها لتعيد التقاط الروح المناوئة التي غذْت الفن الحديث في مراحله المبكرة، لكن التي بدا أنه لم يعد قادراً على الحفاظ عليها. وبالطبع، فإن «نجاح» طليعة البوب، التي انبثقت هي نفسها كاملة التفتح من الإعلان بالدرجة الأولى، جعلها مُربحة على الفور وبذلك دفعها داخل صناعة ثقافة أكثر تطوراً من تلك التي كان على الطليعة الأوربية الأسبق أن تتنازع معها. لكن رغم ذلك الاصطفاء Cooption من خلال الاصطباغ بالطابع السلعي فإن طليعة البوب احتفظت بحد قاطع معين ملاصق لثقافة المواجهة في الستينيات. ومهما كان الهجوم مخدوعاً بشأن فعاليته المحتملة، فإن الهجوم على فن المؤسسة كان دائماً كذلك هجوماً على المؤسسات الاجتماعية المهيمنة، والمعارك الصاخبة في الستينيات حول ما إذا كان البوب فناً مشروعاً أم لا تثبت هذه النقطة.

ثالثاً: شارك كثير من المدافعين الأوائل عن ما بعد الحداثة في التفاؤل التكنولوجي الذي تبنته شرائح من طليعة العشرينيات وما كانت تمثله الفوتوغرافيا والسينما بالنسبة لفرتوف Vertov وتريتياكوف Tretyakov، وبريخت Brecht، وهارتفيلد Heartfield، وبنيامين Beniamin في تلك الفترة، أصبح يمثله التليفزيون، والفيديو، والكومبيوتر بالنسبة لأنبياء الجماليات التكنولوجية في الستينيات أخرويات ماكلوهان السيبرنطيقية والتكنوقراطية وامتداح حسن لـ «التكنولوجيا مطلقة العنان» و«التبعثر بلا

حدود بواسطة وسائل الإعلام»، و«الكومبيوتر بوصفه وعياً بديلاً» ـ ارتبطت جميعها بسهولة بالرؤى المنتشية لمجتمع ما بعد صناعي. وحتى إذا قارننا ذلك بالتفاؤل التكنولوجي المماثل في تدفقه لدى العشرينيات، فمن المدهش أن نرى استرجاعياً كيف احتضن المحافظون، والليبراليون، واليساريون على السواء في الستينيات تكنولوجية الإعلام والنموذج السيبرنطيقي بطريقة لا نقدية.

ويقودني الحماس لوسائل الإعلام الجديدة إلى الاتجاه الرابع ضمن ما بعد الحداثة المبكرة. فقط ظهرت محاولة نشطة، لكنها كذلك لا نقدية إلى حد كبير، لإعطاء قيمة للثقافة الشعبية كتحد لمعيار الفن الرفيع، حداثياً كان أم تقليدياً. هذا الاتجاه «الشعبوي» لأعوام الستينيات، باحتفائه بموسيقى الروك آندرول والموسيقى الفولكلورية، بخيال الحياة اليومية وبالأشكال المتعددة للأدب الشعبي، اكتسب الكثير من طاقته في سياق الثقافة ـ المضادة وبتخل شبه كامل عن تقليد أمريكي أسبق يقضي بنقد الثقافة المعممة الحديثة. وقد كان لسعادة ليزلي فيدلر بسابقة «ما بعد» في مقاله «المتحوِّلون الجدد» The Naw Mautants، كان لها تأثير منعش في حينها. فقد كان ما بعد الحداثي منطوياً على وعد بعالم«ما بعد ـ أبيض»، «ما بعد ـ نكوري»، «ما بعد ـ إنساني»، «ما بعد بيوريتاني»، ومن السهل أن نرى كيف أن كل نعوت فيدلر تُصوِّب إلى الدوجما الحداثية وإلى تصور المؤسسة الثقافية لمغزى كل الحضارة الغربية.

وفعلت جماليات الكامب Camp لدى سوزان سونتاج نفس الشيء تقريباً. ورغم أنها كانت أقل شعبوية، فقد كانت مماثلة في عدائها للحداثة العليا. وثمة تناقض غريب في هذا كله. فشعبوية فيدلر تُردِّد بالضبط علاقة المناوأة تلك بين الفن الرفيع والثقافة الشعبية والتي، في تقارير كليمنت جرينبرج Clement Greenberg وتيودور أدورنو Theodore.W.Adorno، كانت أحد أعمدة الدوجما الحداثية التي شرع فيدلر في هدمها. إلاّ أن فيدلر يتخط موقعه على الضفة الأخرى، في مواجهة جرينبرج وأدورنو، كما هي الحال، بإضفائه القيمة على ماهو شعبي وتوجيهه الضربات لـ «النخبوية». إلاّ أن دعوة فيدلر لعبور وردم الهوّة بين الفن الرفيع والثقافة المعمَّمة وكذلك نقده السياسي الضمني لما أصبح يعرف فيما بعد بأنه «المركزية الأوربية» و«مركزية الكلمة» Logocentrism يمكن أن تفيد كعلامة هامة على التطورات التالية

ضمن ما بعد الحداثة. والعلاقة الإبداعية الجديدة بين الفن الرفيع وبين أشكال معينة من الثقافة المعمَّمة تُعدُّ، في رأيي، حقاً إحدى العلامات الرئيسية للاختلاف بين الحداثة العليا وبين الفن والأدب الذي تلاها في السبعينيات والثمانينيات في كل من أوربا والولايات المتحدة. وعلى وجه الدقة، فإن إثبات الذات الذي أظهرته مؤخراً ثقافات جماعات الأقلية وبروزها في الوعي العام هو ما نسف الاعتقاد الحداثي بأن الثقافة الرفيعة والهابطة يجب الفصل بينهما تصنيفياً، فذلك الفصل الصارم لا يعني الكثير ببساطة ضمن نطاق ثقافة أقلية معينة وجدت دائماً في الخارج في ظل الثقافة الرفيعة السائدة.

وختاماً، أقول إنه من منظور أمريكي كان لما بعد حداثة الستينيات بعض سمات حركة طليعة أصلية، حتى ولو كان الوضع السياسي العام لأمريكا الستينيات لا يقبل المقارنة بأي حال بوضع برلين أو موسكو في أوائل العشرينيات حين تمت صياغة التحالف الهش والقصير الأمد بين النزعة الطليعية والسياسة الطليعية. فبسبب عدد من الأسباب التاريخية، لم تكن روح الطليعة الفنية بوصفها تحطيماً للأوثان، بوصفها تأملاً متمعناً في الوضع الانطولوجي للفن في المجتمع الحديث، بوصفها محاولة لصياغة حياة أخرى، لم تكن بعد قد استنفدت ثقافياً في الولايات المتحدة في الستينيات كما كانت في أوربا في نفس الوقت، ومن ثم، من منظور أوربي، بدا الأمر كله بمثابة لعبة النهاية للطليعة التاريخية أكثر من كونه تجاوزاً إلى آفاق جديدة كما كانت تزعم عن نفسها. والنقطة التي أود التأكيد عليها هنا هي أن ما بعد الحداثة الأمريكية لإعوام الستينيات كانت كلا الأمرين: طليعة أمريكية ولعبة النهاية للطليعية الدولية. وسأمضي لأجادل بأن من المهم حقاً بالنسبة للمؤرخ الثقافي أن يحلّل تلك اللا-تزامنات Ungleichzeitig ضمن إطار الحداثة وأن يربطها بنفس المنظومات Constellations والسياقات المحدّدة للثقافات والتواريخ القومية والإقليمية. والرأي القائل بأن ثقافة الحداثة جوانيه internalist أساساً - بحدّها القاطع الذي يتحرك في المكان والزمان من باريس في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين إلى موسكو وبرلين في العشرينيات ثم إلى نيويورك في الأربعينيات - هو رأي مرتبط بغائية teleogly للفن الحديث نصّها الثانوي غير المنطوق هو إيديولوجيا التحديث. وهذه الغائية وايديولوجيا

التحديث على وجه الدقة هي ما أصبحت إشكالية باطراد في عصرنا ما بعد الحداثي، ربما لم تكن إشكالية لدرجة كبيرة في قدراتها الوصفية المتصلة بالأحداث الماضية، لكنها إشكالية بالتأكيد في مزاعمها المعيارية.

ما بعد الحداثة في السبعينيات والثمانينيات

بمعنى معين، يمكنني الجدال بأن ما رسمت خريطته حتى الآن هو في الحقيقة ماقبل تاريخ ما بعد الحداثي، ففي نهاية المطاف، لم يكتسب مصطلح «ما بعد الحداثة» تداولاً واسعاً إلاّ في السبعينيات، بينما كان جزء كبير من اللغة المستخدمة لوصف فن، وعمارة، وأدب الستينيات مازال مشتقاً - وهذا أمر معقول - من بلاغة النزعة الطليعية ومما سميته «ايديولوجيا التحديث». أما التطورات الثقافية لأعوام السبعينيات، فإنها مختلفة بما يكفي لأن نعطيها وصفاً منفصلاً. وفي الحقيقة، فإن أحد الاختلافات الرئيسية يبدو أنه يتمثل في أن بلاغة الطليعية قد خبت بسرعة في السبعينيات بحيث إن المرء ربما استطاع الآن فقط أن يتحدث عن ثقافة ما بعد حداثية وما بعد طليعية أصيلة. وحتى إذا اختار مؤرخو الثقافة في المستقبل، مع تمتعهم بميزة النظر إلى الوراء، أن ينحازو لمثل هذا الاستخدام للمصطلح، فسوف أظل أجادل بأن العنصر المناوئ والنقدي في مفهوم ما بعد الحداثة لا يمكن للمرء أن يدركه إلاّ إذا أخذ أواخر الخمسينيات كنقطة انطلاق لرسم خريطة لما بعد الحداثي وإذا ركزّنا على السبعينيات فقط فإن اللحظة المناوئة فيما بعد الحداثي سيكون من الأصعب كثيراً إبرازها على نحو دقيق بسبب التحول في مسار ما بعد الحداثة الذي يكمن في مكان ما عند الخطوط الفاصلة بين «الستينيات» و«السبعينيات».

بحلول أواسط السبعينيات، فإن افتراضات أساسية معينة للعقد المنصرم كانت إما قد اختفت أو تحولت. كان الحس بـ«تمرد مستقبلي» (فيدلر) قد ولّى. وبدت إيماءات تحطيم الأوثان لدى طلائع البوب، والروك، والجنس مستنفدة حيث إن انتشارها المصطبغ بالصبغة التجارية باطراد قد حرمها من وضعها الطليعي. وأفسح التفاؤل السابق بالتكنولوجيا، ووسائل الإعلام، والثقافة الشعبية، المجال لتقييمات نقدية وأكثر تعقلاً: التليفزيون بوصفه تلوثاً وليس دواءً لكل داء panacea. في سنوات ووترجيت والعذاب المتطاول لحرب فيتنام، سنوات صدمة البترول والتنبؤات القاتمة

لنادي روما، كان من الصعب حقاً المحافظة على ثقة وحيوية الستينيات. كان يجري شجب اليسار الجديد، وحركات مناهضة الحرب بوتيرة أعلى باعتبارها جوانب شذوذ طفولي في التاريخ الأمريكي كان من السهل رؤية أن الستينيات قد انقضت. لكن من الأصعب وصف المشهد الثقافي البازغ الذي بدا أكثر هلامية وتبعثراً من مشهد الستينيات. وقد يبدأ المرء بالقول بأن المعركة ضد الضغوط المعيارية للحداثة العليا والتي جرى شنّها خلال الستينيات كانت ناجحة - مفرطة النجاح، كما قد يجادل البعض، وبينما كان لا يزال ممكناً مناقشة الستينيات على أساس تتابع منطقي للأساليب (فن البوب، والفن البصري، والفن الحركي، وفن الحد الأدنى، وفن المفهوم) إن، على أساس حدود حداثية مماثلة للفن مقابل الفن - المضاد أو اللا - فن، فإن تلك التمييزات قد فقدت أرضيتها باطراد في السبعينيات.

يبدو الوضع في السبعينيات متميزاً بالأحرى بتبعثر وتشتت متزايدين على الدوام للممارسات الفنية التي تعمل كلها من حطام الصرح الحداثي، مغيرةً عليه بحثاً عن أفكار، وناهبة قاموسه، وملحقةً به صوراً وموتيفات منتقاة عشوائياً من الثقافات قبل - الحداثية وغير - الحداثية وكذلك من الثقافة المعمَّمة المعاصرة. لم يجر فعلاً إلغاء الأساليب الحداثية، لكنها، كما لاحظ نقاد الفن مؤخراً، تظل «تتمتع بنوع من نصف الحياة في الثقافة المعممة»، وذلك مثلاً في الإعلان عن غلاف التسجيلات، وقطع الأثاث والأدوات المنزلية، والرسوم التوضيحية لقصص الخيال العلمي، وواجهات العرض، إلى آخره. لكن ثمة طريقة أخرى لطرح المسألة قد تتمثل في القول بأن كل التقنيات والأشكال، والصور الحداثية والطليعية، مختزنة الآن رهن الاستعادة الفورية في بنوك الذاكرة المبرمجة لثقافتنا. لكن نفِس الذاكرة تختزن أيضاً كل الفن ما قبل الحداثي وكذلك الأنواع، والشفرات وعوالم الصور للثقافات الشعبية والثقافة الحديثة المعمّمة. ويبقى أمامنا أن نحلّل كيف أن هذه القدرات الهائلة الاتساع على تخزين، وتجهيز، واستدعاء المعلومات قد أثرت على الفنانين وعلى عملهم. لكن شيئاً واحداً يبدو واضحاً: أن الفاصل الضخم الذي كان يفصل الحداثة العليا عن الثقافة الشعبية الذي جرى تقنينه في مختلف التقارير الكلاسيكية عن الحداثة، لم يعد صالحاً للحساسيات الفنية أو النقدية ما بعد الحداثية.

وحيث إن المطلب الحاسم بالفصل الذي لا يلين بين الرفيع والوضيع قد فقد الكثير من قوة إقناعه، فربما كنا الآن في وضع أفضل لفهم الضغوط السياسية والشروط التاريخية التي شكلت تلك التقارير في المقام الأول.

وسوف أشير إلى أن المكان الأولى لما أسميه الفاصل الضخم كان عصر ستالين وهتلر حين صاغ خطر السيطرة الشمولية على كل الثقافة تنويعة من الاستراتيجيات الدفاعية التي تستهدف حماية الثقافة الرفيعة عموماً، وليس الحداثة فحسب. وقد جادل نقاد الثقافة المحافظون مثل أورتيجا أي جاسيت Ortegay Gasset بأن الثقافة الرفيعة بحاجة إلى حمايتها من «تمرد الجماهير». بينما أصر النقاد اليساريون مثل أدورنو على أن الفن الأصيل يقاوم استيعابه في داخل صناعة الثقافة الرأسمالية، التي عرّفها بأنها الإدارة الشاملة للثقافة من أعلى. وحتى لوكاتش، الناقد اليساري للحداثة بامتياز، فقد طوّر نظريته في الواقعية البورجوازية العليا ليس في اتفاق مع، بل في تناحر مع الدوجما الزدانوفية حول الواقعية الاشتراكية وممارستها القاتلة للرقابة.

من المؤكد أنه ليس من قبيل المصادفة أن التقنيين الغربي للحداثة كمعيار للقرن العشرين قد حدث خلال الأربعينيات والخمسينيات، قبل وخلال الحرب الباردة. ولست اختزل الأعمال الحداثية العظيمة، عن طريق نقد ايديولوجي بسيط لوظيفتها، إلى ألعوبة في يد الاستراتيجيات الثقافية للحرب الباردة. إلاّ أن ما أوصي به. هو أن عصر هتلر، وستالين، والحرب الباردة قد أنتج تقاريرا محددة عن الحداثة، مثل تقارير كليمنت جرينبرج وأدورنو، اللذين لا يمكن الفصل تماماً بين مقولاتهما الجمالية وبين ضغوط تلك الحقبة. وبهذا المعنى، كما سأجادل، فإن منطق الحداثة الذي يدافع عنه أولئك النقاد قد أصبح طريقاً جمالياً مسدوداً إلى المدى الذي جعله مرفوعاً كتوجيه صارم لما سيتلوه من إنتاج فني وتقييم نقدي. وضد تلك الدوجما، فتح ما بعد الحداثي بالفعل اتجاهات جديدة ورؤى جديدة. فبينما بدأت المواجهة بين الواقعية الاشتراكية «السيئة» والفن «الجيد» للعالم الحر تَفْقدُ قوة دفعها الايديولوجية. في عصر الانفراج detent، أصبح بالإمكان إعادة تقييم مجَمل العلاقة بين الحداثة والثقافة المعممة وكذلك مشكلة الواقعية على أسس أقل تشيؤاً. وبينما كان الموضوع مطروحاً بالفعل في الستينيات، في فن البوب ومختلف أشكال الأدب الوثائقي على سبيل المثال، فإن

الفنانين أخذوا في السبعينيات فقط في الإعتماد بشكل متزايد على أشكال وأجناس الثقافة الشعبية أو المعممة، مكسبينها استراتيجيات حداثية/ أو طليعية وأحد المجموعات الكبرى من الأعمال التي تمثل هذا الميل هي السينما الألمانية الجديدة، وبالأخص هنا أفلام راينر غيرنز فاسبيندر Rainer Werner Fassbinder، كذلك ليس لصدفة أن تنوع الثقافة المعممة قد أصبح الآن موضع اعتراف وتحليل أولئك النقاد الذين بدأوا يتخلصون باطراد من الدوجما الحداثية القائلة بأن كل الثقافة المعممة هابطة Kitsch جملة واحدة، ومعوقّة نفسياً، ومدمرّة للعقل. وبدت إمكانات المزج والتضافر التجريبيين بين الثقافة المعممة والحداثة إمكانات واعدة وأنتجت بعضاً من أنجح وأكثر فن وأدب السبعينيات طموحاً. وغني عن القول أنها أنتجت أيضاً إخفاقات جمالية، لكن الحداثة نفسها لم تنتج الروائع فقط.

وعلى وجه الخصوص، فإن فن وكتابة، وسينما، ونقد فناني النساء والأقليات، باستعادتهم لتقاليد مدفونة ومشوّهة، وبتأكيدهم على استكشاف أشكال الذاتية القائمة على أساس الجنس والعرق في الانتاجات والتجارب الجمالية، وبرفضهم أن يظلوا محدودين بحدود التقنيات المعيارية القياسية، كانت هي الأشياء التي أضافت بعداً جديداً تماماً لنقد الحداثة العليا ولظهور أشكال بديلة من الثقافة. وهكذا توصلنا إلى أن نرى أن العلاقة الخيالية للحداثة بالفن الأفريقي والشرقي إشكالية على نحو عميق، وسوف نتناول، مثلاً، الكتّاب الأمريكيين اللاتين المعاصرين، بطريقة تختلف عن امتداحهم لكونهم حداثيين جيدين تعلموا حرفتهم، بلاطبع، في باريس. قد ألقى نقد النساء ضوءاً جديداً على المعيار الحداثي نفسه انطلاقاً من تنويعة من المنظورات النسوية المختلفة. ودون الخضوع لنوع النزعة الجوهرية الأنثوية التي تُعدُ أحد أكثر الجوانب إشكالية في المشوع النسوي feminist، فإنه يبدو واضحاً أنه لولا النظرة النقدية الفاحصة للنقد النسوي، فربما ظلت التحديدات القاطعة والهواجس الذكورية للمستقبلية الإيطالية، أو لمذهب الدوامة Vortcism، ومذهب البنائية الروسي Constructivism، أو العيانية ـ الجديدة New Sachichkeit، أو السوريالية محجوبة عن أنظارنا: ولكانت ماري لويز فليسر Marie Luise Fkeisser وإنجبورج باخمان Ingeborg Bachmann، ولوحات فريدا كالو Frida Kahlo، ما تزال مجهولة إلاّ

لحفنة من الاختصاصيين. وبالطبع، يمكن تفسير مثل هذه الاستبصارات الجديدة بطرق متعدِّدة، والسجال حول جنس الجنسين وحول النشاط الجنسي Sexuality، وحق المؤلف الذكر والأنثى وكذلك حق القارئ/ المشاهد في الأدب والفنون هو سجال لم يُحسم بعد، ولم يجر بشكل كامل تطوير مضامينه بالنسبة لصورة جديدة للحداثة.

في ضوء هذه التطورات فإن من المحيِّر بعض الشيء أن يكون النقد النسوي قد ظل حتى الآن بعيداً في معظمه عن سجال ما بعد الحداثة ـ الذي يُعدُّ غير متصل بالهموم النسوية. إلاّ أن حقيقة أن النقاد الذكور هم فقط الذين تناولوا حتى الآن مشكلة الحداثة/ مابعد الحداثة، لا تعني أنها لاتهم النساء. وسوف أجادل ـ وأنا هنا اتفق تماماً مع كريج أوينز Craig Owens ـ بأن فن، وأدب، ونقد النساء، هي جزء هام من الثقافة ما بعد الحداثية لأعوام السبعينيات والثمانينيات وهي في الحقيقة مقياس لحيوية وطاقة تلك الثقافة. والشك، في الحقيقة، هو من نوع أن الانعطاف المحافظ للسنوات الأخيرة له علاقة حقاً بالظهور الملحوظ سوسيولوجياً لأشكال عديدة من «الآخرية» Otherness في المجال الثقافي، وكلها تُدرك على أنها تهديد لاستقرار وقداسة المعيار والتقاليد. والمحاولات الراهنة لاستعادة طبعة تنتمي إلى الخمسينيات من الحداثة العليا من أجل الثمانينيات، تشير بالتأكيد إلى هذا الاتجاه. وفي هذا السياق تصبح مشكلة النزعة المحافظة ـ الجديدة محورية سياسياً بالنسبة للسجال حول ما بعد الحداثي.

ما بعد الحداثة ... إلى أين؟

مازال أمام التاريخ الثقافي للسبعينيات أن يكتب، وسوف يتوجب علينا مناقشة ما بعد الحداثات المتعددة في الفن، والأدب، والرقص، والمسرح، والعمارة، والسينما والفيديو، والموسيقى، بشكل منفصل وبالتفصيل. وكل ما أود أن أفعله الآن هو أن أقدّم إطاراً لربط بعض التغيرات الثقافية والسياسية الأخيرة بما بعد الحداثة، وهي تغيرات تقع فعلا خارج الشبكة المفهومية لـ «الحداثة/ الطليعية» ولم تتضمنها بعدُ سجلات ما بعد الحداثة إلاّ نادراً.

سوف أجادل بأن الفنون المعاصرة ـ بأوسع المعاني الممكنة سواء كانت تسمى

نفسها ما بعد حداثية أو ترفض هذا التصنيف ـ لم يعد من الممكن النظر إليها كمجرد مرحلة أخرى في تتابع الحركات الحداثية والطليعية التي بدأت في باريس في خمسينيات القرن الماضي وستينياته والتي حافظت على روح تقدم ثقافي وطليعية خلال ستينيات هذا القرن. على هذا المستوى، لا يمكن النظر إلى ما بعد الحداثة كمجرد مرحلة تالية للحداثة كآخر خطوة في التمرد الذي لا ينتهي للحداثة ضد نفسها، فالحساسية ما بعد الحداثية لعصرنا تختلف عن كل من الحداثة والطليعية بالضبط في أنها تثير مشكلة التقاليد الثقافية والمحافظة بأكثر الطرق جوهرية كموضوع جمالي وسياسي. وهي لا تفعل ذلك بنجاح دائماً، وعادةً ما تفعله بطريقة استغلالية. إلاّ أن النقطة الرئيسية التي أود تأكيدها بصدد ما بعد الحداثة المعاصرة هي أنها تعمل في مجال توتّر بين التقاليد والتجديد، بين المحافظة والتجدُّد، بين الثقافة المعممة والفن الرفيع، وهو مجال لم تعد فيه المصطلحات الثانية في الترتيب متميزة بصورة آلية عن الأولى في الترتيب؛ إنه مجال توتّر لم يعد من الممكن إدراكه بمقولات من قبيل التقدم ضد الرجعية، اليسار ضد اليمين، الحاضر ضد الماضي، الحداثة ضد الواقعية، التجريد ضد التشخيص، الطليعة ضد الفن الهابط Kitsch. وحقيقة أن تلك الثنائيات، المحورية في نهاية الأمر بالنسبة للتقارير الكلاسيكية عن الحداثة، قد انهارت هي جزء من التحوّل الذي كنت أحاول وصفه. كذلك يمكنني أن أقرر التحول على النحو التالي كانت الحداثة والطليعة وثيقتي الصلة دائماً بالتحديث الاجتماعي والصناعي. كانتا مرتبطتين به كثقافة مناوئة، حقاً، لكنهما استمدتا طاقاتهما، على غرار رجل الزحام Man of the Crowd عند پو Poe، من قربهما من الأزمات التي جلبها التحديث والتقدم. التحديث ـ كانت هذه هي العقيدة الواسعة الانتشار، حتى حين لا تكون الكلمة موجودة ـ يجب عبوره. وكان ثمة رؤيا للانبثاق على الجانب الآخر. كان الحديث دراما باتساع العالم تمثّل على المسرح الأوربي والأمريكي، بطلها إنسان حديث أسطوري والفن الحديث قوة دافعة، تماماً كما ارتسم بالفعل في رؤيا سان سيمون Saint-Simon في عام 1925. هذه الرؤى البطولية للحداثة وللفن كقوة للتغيير الاجتماعي (أو، بالأحرى، كمقاومة للتغير غير المرغوب) هي أمر من أمور الماضي، يبعث الإعجاب بالتأكيد، لكنه لم يعد متناغماً مع الحساسيات الجارية، ربما باستثناء تناغمه مع حساسية صاعدة منذرة بيوم القيامة تعد الوجه الآخر للبطولية الحداثية.

وإذا نُظر إلى ما بعد الحداثة في هذا الضوء، فإنها عند أعمق مستوياتها لا تمثل أزمة أخرى ضمن إطار الدورة الدائمة من الرواج والإخفاق، من الاستنفاذ والتجدد، التي ميزت مسار الثقافة الحداثية. بل إنها تمثل نمطاً جديداً من الأزمة في تلك الثقافة الحداثية ذاتها. وبالطبع، قيل هذا الزعم من قبل، وكانت الفاشية في الحقيقة أزمة ضخمة في الثقافة الحداثية. لكن الفاشية لم تكن أبداً البديل الذي تتظاهر بكونه للحداثة ووضعنا اليوم شديد الاختلاف عن وضع جمهورية فايمار في احتضارها. فلم تظهر بوضوح قاطع الحدود التاريخية لنزعة الحداثة، والحداثة والتحديث إلاّ في السبعينيات والإحساس المتزايد بأننا لسنا مقيدين بأن نكمل مشروع الحداثة» (عبارة هابرماس) كذلك ليس علينا بالضرورة أن ننزلق إلى اللاعقلانية أو إلى جنون نهاية العالم، الإحساس بأن الفن لا يتبع فقط غاية ما في التجريد، وعدم التمثيل، والتسامي - كل هذا فتح كوكبة جديدة من الإمكانات أمام الجهود الإبداعية اليوم، وغيّر آراءنا في الحداثة نفسها، من نواح معينة، وبدل أن نكون مقيدين بتاريخ ذي اتجاه واحد للحداثة يفسرها على أنها تفتح منطقي صوب هدف خيالي ما، وبذلك يكون قائماً على أساس سلسلة كاملة من الاستبعادات، فإننا نبدأ في استكشاف تناقضاتها وشروطه، توتراتها ومقاوماتها الداخلية لنفس حركتها «إلى الأمام». إن ما بعد الحداثة أبعد ما تكون عن جعل الحداثة عتيقة. فإنها، على النقيض، تسلّط ضوءاً جديداً عليها وتتملك الكثير من استراتيجياتها وتقنياتها الجمالية، غارسةً إياها لتجعلها تعمل في منظومات constellarions جديدة. أما ما أصبح عتيقاً، فهي تقنيات الحداثة في الخطاب النقدي والتي تقوم، رغم أن ذلك دون وعي منها، على أساس نظرة غائية للتقدم والتحديث. والمفارقة هي أن هذه التقنيات المعيارية والاختزالية عادة قد مهدت الأرض لذلك النبذ للحداثة الذي يحمل اسم ما بعد الحديث. في مواجهة الناقد الذي يجادل بأن هذه الرواية أو تلك لا ترقى إلى مستوى آخر صيحة في التقنية السردية، أنها تقهقرية regressive، متخلفة عن العصر، وبذلك فإنها غير ملفتة، يكون ما بعد الحداثي على حق في رفضه للحداثة.

لكن الرفض لا يسرى إلا على ذلك الاتجاه ضمن الحداثة الذي تقنّن في دوجما ضيقة، ولا يسري على الحداثة بماهي كذلك. ومن بعض الزوايا، فإن قصة الحداثة وما

بعد الحداثة تشبه قصة القنفد والأرنب : لم يكن بإمكان الأرنب أن يفوز لأن ثمة دائماً أكثر من قنفذ واحد. لكن الأرنب مازال هو العدّاء الأفضل...

إن أزمة الحداثة أكثر من مجرد أزمة في تلك الاتجاهات داخلها التي تربطها بإيديولوجي التحديث. وفي عصر الرأسمالية المتأخرة. فإنها أيضاً أزمة جديدة في علاقة الفن بالمجتمع. ففي أشد حالاتها تشديداً، نسبت الحداثة والطليعة للفن منزلة متميزة في عمليات التغيير الاجتماعي. وحتى الانسحاب الجمالي النزعة من هموم التغيير الاجتماعي مازال مربوطاً به بفضل إنكاره لذلك الوضع القائم وإنشاء فردوس اصطناعي ذي جمال فاتن.

حين كان التغيير الاجتماعي يبدو بعيداً عن المتناول أو يتخذ منعطفاً غير مرغوب، كان الفن مازال متميزاً باعتباره الصوت الأصيل الوحيد للنقد والاحتجاج، حتى حين بدا أنه ينسحب إلى داخل نفسه. وتشهد على ذلك التقارير الكلاسيكية عن الحداثة العليا. والإقرار بأن هذه كانت أوهاماً بطولية ـ ربما حتى أوهام ضرورية في صراع الفن من أجل البقاء بكرامة في مجتمع رأسمالي ـ لا يعني إنكار أهمية الفن في الحياة الاجتماعية.

لكن نزاع الحداثة المستمر مع المجتمع الجماهيري والثقافات الجماهيرية وكذلك هجوم الطليعة على الفن الرفيع باعتباره نظام دعم للهيمنة الثقافية كان يجري دائماً على قاعدة تمثال الفن الرفيع نفسه. وهذا بالتأكيد هو الموضوع الذي وُضعت فيه الطليعة بعد إخفاقها، في العشرينيات، في خلق مكان أشمل للفن في الحياة الاجتماعية. والاستمرار في المطالبة اليوم بأن يغادر الفن الرفيع قاعدة التمثال ويعيد وضع نفسه في موضع آخر (أينما كان ذلك) هو طرح للمشكلة على أسس عتيقة. فلم تعد قاعدة تمثال الفن الرفيع والثقافة الرفيعة تحتل المكان المتميز الذي تعودت احتلاله، بالضبط بقدر ما أصبح تماسك الطبقة التي أقامت تماثيلها فوق تلك القاعدة أمراً من أمور الماضي؛ والمحاولات المحافظة الأخيرة في عدد من البلدان الغربية لاستعادة كبرياء كلاسيكيات الحضارة الغربية، من أفلاطون عبر آدم سميت Adam Smith وحتى أنصار الحداثة العليا، ولإعادة الطلاب إلى الأساسيات، تثبت هذه النقطة. وأنا لا

أقول الآن أن قاعدة تمثال الفن الرفيع لم تعد موجودة. فهي موجودة بالطبع، لكنها ليست ما تعوّدت أن تكون ومنذ الستينيات، صارت النشاطات الفنية أكثر تشتتاً بكثير وأصعب في احتوائها في إطار مقولات مأمونة أو مؤسسات مستقرة مثل الأكاديمية، والمتحف، أو حتى شبكة قاعات العرض الراسخة. بالنسبة للبعض، سيتضمن هذا التبعثر للممارسات والنشاطات الثقافية والفنية من الخسارة وفقدان الاتجاه؛ بينما سيعيشه البعض الآخر كحرية جديدة، كتحرر ثقافي. وليس أي من الجانبين مخطئاً تماماً، لكن يجب أن نقر بأن النظرية أو النقد الأخيرين لم يكونا وحدهما ما جرد تقارير الحداثة الأحادية التكافؤ، الحصرية، والشمولية من دورها المهيمن. فنشاطات الفنانين، والكتاب، وصانعي الأفلام، والمعماريين، والمؤدين هي التي دفعت بنا إلى ما وراء رؤية ضيقة للحداثة ومنحتنا فرصة جديدة للتعامل مع الحداثة ذاتها.

القاهرة، مارس 1993

فهرس

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء

رغم أن بعض منظري "ما بعد الحداثة" يُصرون على التمييز بين مَذْيَن متمايزين لما بعد الحداثة، انحدر أولهما من القراءة ما بعد البنيوية لنيتشه، ونُعت بالصيغة "القوية" لما بعد الحداثة، وانحدر الآخر من القراءة التأويلية لهايدغر، ووُصف بصيغتها "الرّخوَة"، على اعتبار أن الصيغة الاولى يطبعها التفكيك والهدم، وتركز على نقد نظرية المعرفة الخاصة بحركة التنوير، بينما الثانية تركز على إعادة التركيب، وعلى محاولة بناء نسق بديل للقيم، إلا أننا نستطيع أن نُلفي عند المذْيَن الأسس الفلسفية ذاتها التي تؤول إلى مفهوم عن الزمان التاريخي يعود إلى جنيالوجيا نيتشه ونزعته المنظورية التي تُبْدِي نفورا من كل نزعة شمولية، وترفضُ إمكانية أية معرفة تستند إلى "أية حكاية كبرى".

30.00 درهما